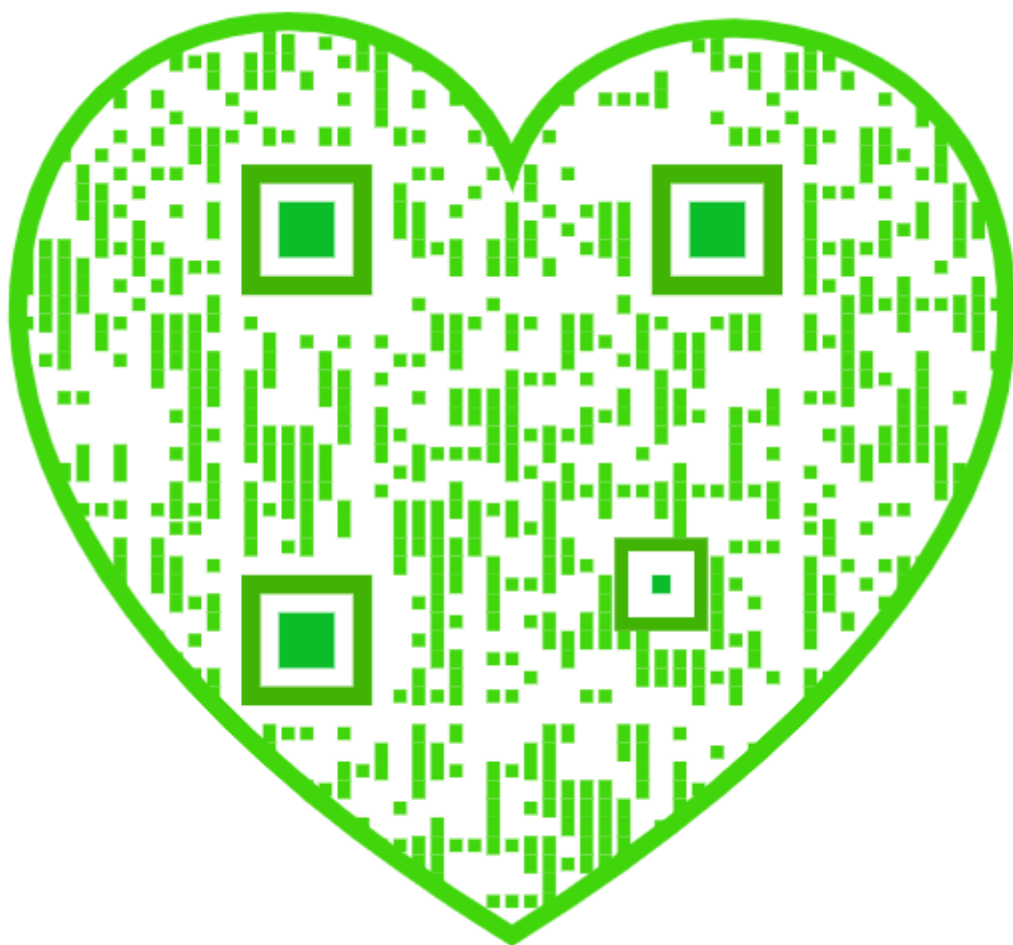


Hans Blumenberg
NAUFRAGIO CON SPETTATORE
Paradigma di una metafora dell'esistenza



"Naufragio con spettatore", che con la presente arriva alla sesta edizione, fu pubblicato dal Mulino nel 1985 ed è senza dubbio il libro che più ha fatto conoscere il nome di Blumenberg al di fuori della cerchia degli specialisti, contribuendo in maniera determinante alla fortuna di questo autore in Italia. Sono complessivamente otto i titoli di Blumenberg pubblicati dal Mulino. La ragione del particolare successo di quest'opera risiede nel fatto che essa offre, in cento pagine di eleganti analisi letterario-filosofiche, la storia di una metafora centrale nella civiltà dell'Occidente, quella appunto del "naufragio con spettatore" in cui si riflette l'atteggiamento dell'uomo dinanzi alla vita e alla storia: il bisogno di sicurezza e il gusto del rischio, l'estraneità e il coinvolgimento, la contemplazione e l'azione.



Edizione originale:

Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher,
Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979.

Copyright © 1979 by Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Copyright © 1985 by Società editrice il Mulino, Bologna.

Traduzione di Francesca Rigotti. Revisione di Bruno Argenton.

<http://www.mulino.it>

ISBN 88-15-08215-8

Hans Blumenberg (1920-1996) ha insegnato nell'Università di Munster. La maggior parte delle sue opere è pubblicata in Italia dal Mulino: da "La leggibilità del mondo" (1984) a "Tempo della vita e tempo del mondo" (1996). Ricordiamo inoltre "Le realtà in cui viviamo" (Feltrinelli, 1987), "La legittimità dell'età moderna" (Marietti, 1992) e "Ultimo ciak a Berlino" (Il castoro, 1994).

Indice

Introduzione all'edizione italiana, di Remo Bodei

1. La navigazione come violazione dei confini
2. Quel che rimane al naufrago
3. Estetica e morale dello spettatore
4. L'arte di sopravvivere
5. Lo spettatore perde la propria posizione
6. Farsi una nave con i resti del naufragio
7. Sguardo su una teoria della inconcettualità

Introduzione all'edizione italiana

Distanza di sicurezza

1. Il secondo libro del *De rerum natura* di Lucrezio si apre con un'immagine potente:

Bello, quando sul mare si scontrano i venti
e la cupa vastità delle acque si turba,
guardare da terra il naufragio lontano:
non ti rallegra lo spettacolo dell'altrui rovina,
ma la distanza da una simile sorte. (1)

Poggiando sulla terraferma, uno spettatore contempla il travaglio di un naufragio.

Non partecipa agli eventi; gode soltanto della visione che ha dinanzi. La sua non è una iocunda voluptas, sorta immediatamente dalle tribolazioni altrui, verso cui guarda anzi con commosso distacco. La serena gioia che lo pervade scaturisce dal confronto fra la sicurezza della sua posizione e il pericolo e la rovina degli altri.

L'immagine lucreziana non è che un'allegoria del saggio epicureo. Questi, simile agli imperturbabili dèi degli intermundia, è capace di rimirare imperturbato il vorticoso turbinio degli atomi, l'infinito gioco della combinazione e della dissoluzione delle forme. Il suo solido terreno è la filosofia di Epicuro, che insegna a vivere senza paure e superstizioni in un universo indifferente alla sorte degli uomini. Il mare in tempesta è invece l'intera natura, di cui anche le società umane sono parte. Essa è frutto di una incessante lotta tra gli elementi, dove il nuovo si genera dal vecchio, servendosi della sua materia e delle sue forme come di rottami di grandi naufragi. (2) In se stesso lo spettacolo non ha niente di gradevole: la natura non è un cosmo, un ordine, in cui ci si senta spontaneamente a proprio agio, a casa. Presenta semmai un aspetto ostile, terribile. Epicuro e Lucrezio cancellano la linea di demarcazione aristotelica tra il «cosmo superiore», perfettamente

ordinato e retto da una finalità non ostacolata, e il mondo sublunare in cui ordine e finalità prevalgono di norma, con fatica, sul disordine e il caso. Tutto l'universo lucreziano è lacerato dalle vicissitudini di un ordine labile che sorge dal caso, che si genera e si disintegra continuamente, senza scopo, nello spazio e nel tempo infiniti. Il saggio è colui che sa sottrarsi a tale gioco alterno di creazione e di distruzione; che, di fronte ad esso, mantiene ed ostenta la propria costanza, imperturbabilità e serenità.

La sua grandezza, il suo dominio sulle tempeste ed i naufragi del mondo, non consiste tanto nella superiorità dell'intelletto, quanto nella forza dell'animo. Ma essa, a sua volta, dipende dall'esercizio della teoria, e cioè, letteralmente, dall'abitudine a contemplare uno spettacolo (è questo uno dei sensi più antichi e pregnanti del verbo *theorein*): lo spettacolo quotidiano di vita e di morte che la natura mette in scena. Un intrattenimento infinito, privo di epilogo, in cui nessuno degli avversari in lotta consegue una vittoria definitiva:

Né possono i moti funesti vincere per sempre
né seppellire in eterno la vita,
né, d'altra parte, i moti vitali
posson sempre salvare da morte
le cose create. Con pari fortuna e con forze
eguali per tutti gli spazi continua così
una guerra iniziata da tempo infinito.
E vince la vita ora qui ora là, ed è vinta.
Si mescola al gemito dell'uomo che muore il vagito
che manda nascendo l'infante alla luce;
né giorno segue alla notte né notte all'aurora
che a tristi vagiti non senta mischiare
nenie e grida di pianto dietro la morte. (3)

2. Hans Blumenberg analizza esemplarmente l'immagine lucreziana del «naufragio con spettatore» e ne traccia la parabola attraverso le elaborazioni e le variazioni che si susseguono numerose nell'arco di due millenni. Ma la sua non è la semplice esposizione della fortuna di un luogo comune, non si esaurisce nella cosiddetta *Toposforschung*. È la

storia delle trasformazioni di una metafora — inclusa nella più larga famiglia delle metafore nautiche — che illustra i rischi dell'esistenza umana e rinvia agli atteggiamenti non ulteriormente motivabili che individui e culture assumono dinanzi al mondo. Le metafore non sono infatti semplici ed effimere strutture pre-logiche, destinate unicamente a favorire la cristallizzazione dei concetti.

Non si esauriscono nel compito di fungere da «sostrato» e «catalizzatore» di operazioni astratte, proprio perché la conoscenza non coincide con la concettualizzazione. Già nei Paradigmi per una metaforologia, del 1960, Blumenberg aveva dimostrato come le metafore costituiscano un orientamento attivo, permanente e incancellabile del pensiero, una maniera originaria di donazione di senso alla realtà.

Vent'anni dopo, nello Sguardo su una teoria della inconcettualità — che forma la seconda parte, quella più densa di implicazioni teoriche, del presente libro (4) —, le tesi di fondo restano, ma la prospettiva appare mutata.

La funzione delle metafore viene ristretta e l'ottica con cui si guarda ad esse rovesciata. Non interessa più, in particolare, il processo ascendente che conduce dalla metafora al concetto, ma l'humus stesso della «non concettualità» in cui anche le metafore si formano. Per comprenderle, si è rinviati al retroterra del «mondo della vita», e cioè, husserlianamente, alla zona precategoriale, non tematizzata, dell'esperienza, da cui si innalza e su cui si ritaglia ogni conoscenza esplicita, riflessa.

Le metafore rivelano, in forme inattese e fulminee, la ricchezza dei riferimenti polisemici che sono intrinseci al «mondo della vita»; condensano la molteplicità delle relazioni possibili che fanno da sfondo ad ogni astrazione; rappresentano il limite e l'alone indicibile del dicibile, i presupposti impensabili di ogni pensato. Ma esse intrattengono anche un rapporto ambiguo con il pensiero astratto, che è costretto a ripudiare le proprie origini, a vedere legittimamente nelle metafore solo dei «fossili guida» di strati arcaici della ricerca scientifica. E, in effetti, le metafore — soprattutto nell'ultimo Blumenberg — sono chiamate a ricoprire, più che un ruolo di avanguardie o di retroguardie del concetto, un ruolo terapeutico: razionalizzano le carenze del pensiero, pongono

provvisoriamente riparo alle sue dissonanze. (5) Le metafore sono perciò paragonabili a forme di cicatrizzazione, sono il segno di una ferita, di una anomalia del pensiero concettuale, che viene avviata a guarigione, riconnessa al tessuto circostante.

3. Se proviamo a scomporre la metafora del «naufragio con spettatore» nelle sue strutture oppositive costanti, avremo gli elementi da cui si formano le diverse combinazioni della sua lunga storia. Si ottengono così almeno le seguenti coppie di opposti:

Spettatore <—> Attore
Teoria <—> Prassi
Sicurezza <—> Rischio
Estraneità <—> Coinvolgimento
Immobilità <—> Movimento

Esse si trovano tutte all'interno di uno spazio logico e metaforico diviso simmetricamente in due parti, separate da una distanza di sicurezza variabile. La prima colonna di termini caratterizza una situazione di isolamento, esteriorità e astrazione rispetto ad un contesto di pericolo. La seconda una condizione aleatoria e mutevole in cui si è già immersi e da cui non si può o non si vuole fuggire. Paura e gioia, rifiuto e accettazione del pericolo, insensibilità e anestesia della mente e del sentimento dinanzi al dolore altrui, da un lato, e commossa partecipazione ad esso, dall'altro, costituiscono i possibili esiti di questa matrice e la posta di un gioco che si svolge da sempre.

Il pericolo e le modalità per farvi fronte sono naturalmente una componente essenziale dell'esperienza e della vita umana, che è fragile, sempre minacciata, sempre esposta al fallimento e al «naufragio».

Al pericolo si può sfuggire in due modi: o evitandolo, stando lontani da esso, oppure, se ciò risulta impossibile, ritornando al più presto dal luogo dell'insicurezza a quello della sicurezza, stabilendo dei punti simbolici di protezione all'interno di un ambiente infido ed ostile (porto, mura, tempio, casa). Alla prima strategia ubbidiscono i precetti erogati dalle civiltà stazionarie, isolazioniste, rispettose delle tradizioni e dei tabù religiosi (si pensi per l'Occidente all'Esiodo delle Opere e i

giorni). Sotto il profilo culturale e sociale, questa tendenza si fonda sull'opposizione terra/mare, agricoltura/commercio, sedentarietà/nomadismo, viaggio per terra/navigazione. Solo chi è privo di misura, chi non si accontenta dei limiti che la divinità e il costume hanno imposto all'uomo, chi vaga in cerca di rapidi guadagni o una discutibile fama, può sfidare, come Odisseo, il mare e le sue potenze vendicative. Dei quattro elementi tradizionali all'uomo è concessa, senza scatenare l'invidia degli dèi, solo la terra.

L'acqua, l'aria e il fuoco gli sono preclusi o vengono conquistati — come mostrano i miti di Dedalo e di Prometeo — a prezzo della trasgressione di un divieto mitico. (6) La seconda mossa è quella di rientrare al più presto dal mare delle peripezie e dei rischi inevitabili nel porto della sicurezza. (7)

In entrambi i casi l'atteggiamento fondamentale è quello di una scarsa propensione al rischio, che si manifesta per noi come preferenza per il primo elemento della coppia oppositiva contro il secondo. Si ha così la seguente tavola di preferenze:

Spettatore	>	Attore
Teoria	>	Prassi
Sicurezza	>	Rischio
Estraneità	>	Coinvolgimento
Immobilità	>	Movimento

La posizione lucreziana corrisponde indubbiamente a questo schema. Ma anche le diverse rielaborazioni successive non riescono ad intaccare la «grammatica» profonda, ivi compresa la variante scettica proposta da Montaigne, che, nella volupté maligne dello spettatore, vede premiata la sua scarsa attitudine al rischio.

4. La svolta più netta rispetto alla tradizione esemplificata da Lucrezio si manifesta con Pascal ed avviene nel quadro della «rivoluzione copernicana». La filosofia di Pascal non consente più di tirarsi fuori dallo spettacolo del naufragio, di stare semplicemente ad osservare sulla riva. Vous êtes embarqué: (8) si è da sempre in una situazione rischiosa, in mare, in pericolo. Non si danno certezze

assolute, ma solo probabilità, più o meno elevate, più o meno soggettivamente attendibili. Per questo motivo il comportamento razionale non coincide con l'aggiramento di rischi comunque inevitabili, con il privilegiamento dell'inerzia di chi è disposto a contentarsi di poco, ma con l'accettazione di una scommessa, la più alta. Si salva, probabilmente, non chi contempla la rovina altrui, ma chi soffre e spera — secondo l'insegnamento del Vangelo — assieme agli altri, chi considera fattivamente gli uomini non come individui lontani e indifferenti, bensì come «prossimi» e fratelli.

Bisogna, dice Pascal, riconoscere la precarietà, l'elemento 'marino', come il nostro ambiente naturale: «Noi voghiamo in un vasto mare, sospinti da un estremo all'altro, sempre incerti e fluttuanti. Ogni termine al quale pensiamo di ormeggiarci e di fissarci vacilla e ci lascia; e, se lo seguiamo, ci si sottrae, scorre via e fugge in un'eterna fuga. Nulla si ferma per noi. È questo lo stato che ci è naturale e che, tuttavia, è più contrario alle nostre inclinazioni. Noi bruciamo dal desiderio di trovare un assetto stabile e un'ultima base sicura per edificare una torre che si innalzi all'infinito; ma ogni nostro fondamento scricchiola e la terra si apre sino agli abissi». (9)

Non esiste più un luogo assolutamente sicuro in un universo che ha perduto il suo centro, in una Terra che è una «prigione» buia e periferica. Non si trovano più né punti di vista privilegiati e fissi per spettatori sereni e imperturbabili, né teorie che possano poggiare cartesianamente su una base incrollabile, un *fundamentum inconcussum*. Cade la differenza fra terra e mare: anche la terra vacilla e spalanca i suoi abissi.

Si potrebbe paradossalmente 'naufragare' sulla terra non più ferma. Il pathos di Pascal è forzatamente diretto verso la mobilità, l'incertezza, il rischio a cui ogni esistenza e ogni pensiero sono esposti. Lo spettatore è costretto a diventare attore, a mettere in gioco se stesso, a rischiare il naufragio. La buona coscienza è ormai negata a colui che guarda dall'esterno i mali del mondo. Solamente una speranza rischiosa, una scommessa, viene lasciata in cambio all'umanità sofferente.

5. Nel mondo cristiano moderno la posizione lucreziana non è tuttavia destinata a eclissarsi completamente, e comunque a scomparire

senza conflitto e senza lasciar traccia. È vero che durante l'età dell'Illuminismo essa subisce una pesante sconfitta.

Voltaire le sottrae ogni giustificazione teorica profonda e riduce l'attrazione per il naufragio a mera curiosità. (10) Da Fontenelle allo Sturm und Drang (come anche il nome indica) la tempesta delle passioni viene esaltata, mentre la «bonaccia» e la posizione dello spettatore passivo sono oggetto di disprezzo e di repulsione. La felicità non consiste più nel contemplare le vicissitudini altrui o nel cercare un porto che ponga al sicuro dalle prove dell'esistenza, ma nel partecipare in prima persona ai rischi della *navigatio vitae*. Chi non si getta nella mischia, chi non è capace di affrontare i pericoli dell'esistenza è come se non avesse vissuto, ha mancato e sprecato la propria vita. (11)

Ma le resistenze nei confronti di questa apologia del coinvolgimento nelle tempeste del mondo non si sono sopite. Si sono soltanto spostate su un altro piano.

Lo spettacolo cambia. Il mare in tempesta ed il naufragio non vengono più rappresentati esclusivamente dalla natura, ma dalla storia. Molti tentano di sottrarsi al suo tremendo potere, di sfuggire all'arruolamento coatto sotto le insegne dello «spirito del tempo».

Non desiderano essere immischiati in rivoluzioni, guerre, mutamenti repentini o processi inesorabili di trasformazione. Sintomatico è il caso di Goethe, che pure nelle opere giovanili aveva esaltato il tumulto delle passioni ed i rischi dell'immobilismo.

Quando parla della battaglia di Jena e del proprio fortunoso essere scampato ai pericoli dell'occupazione francese, giustifica e difende il ruolo dello spettatore, sfiorato ma non investito dalla tragedia. Come nota acutamente Blumenberg, egli rivendica il diritto del singolo a tener separata la propria storia personale dalla Storia del mondo. (12)

In tale contesto non risulta tuttavia convincente l'interpretazione che Blumenberg offre della filosofia della storia di Hegel, appiattita su posizioni "neo-lucreziane" e implicitamente assimilata a quella di Goethe. Egli spiega infatti il famoso luogo hegeliano, in cui la storia appare quale un «informe ammasso di macerie» o un «mattatoio» (*Schlachtbank*), (13) come una nascosta opzione per il punto di vista della «sicurezza dello spettatore». (14) In realtà (ed è lo stesso Blumenberg a citare il passo) la storia appare un ammasso di macerie e un mattatoio solo a chi sta sulla «riva tranquilla» dell'egoismo e «di qui,

al sicuro, gode la vista lontana» dello spettacolo di distruzione. (15) Hegel sostiene l'esatto contrario, ossia la necessità di un attraversamento rischioso delle contraddizioni e degli 'stretti' della realtà effettuale, di una navigazione nell'«oceano» della storia, guidati unicamente dalla «stella polare» della ragione, ma privi di un approdo finale in cui riposarsi dalle tempeste e dai naufragi dell'esistenza. Unicamente brevi soste, «domeniche della vita», sono ormai consentite, al solo scopo di prender coscienza del tratto di viaggio già percorso e di ritemprarsi per il seguente. Tutti siamo (alternativamente) autori, attori e spettatori della medesima trama della storia. Lo spettacolo scorre con lo spettatore. Da questo punto di vista, la dialettica non è altro che la logica di una ragione (Vernunft) che mette in gioco se stessa, si fluidifica, rifiuta la terraferma e la rigidità delle categorie dell'intelletto (Verstand).

La filosofia della storia di Hegel ripropone al singolo, in forma nuova, la domanda di Cartesio: *Quod vitae sectabor iter?* Quale cammino della vita potrò prendere, dal momento che tutti siamo virtualmente coinvolti in un unico processo, quello della storia mondiale, ed è diventato difficile trovare un angolo, una nicchia, un rifugio che non siano esposti ai contraccolpi di eventi remoti? La risposta suona come un imperativo ad imparare a «nuotare», affrontando direttamente e di buon grado i rischi necessari, (16) ad acclimatarsi ad un universo reale e concettuale guidato da un ordine mobile, "autopoietico". A questo proposito, gli errori più funesti sono, rispettivamente, quello di immaginare di sottrarsi al coinvolgimento con il mondo, ponendosi come puri ed egoistici spettatori delle sue tragedie (si verrà sempre scovati) e quello di gettarsi sconsideratamente nelle tempeste, ignorandone la natura, scambiando i propri «ideali» e desideri per la realtà. In quest'ultimo caso il naufragio è sicuro: «Nulla è più frequente e consueto del lamento per l'irrealizzabilità degli ideali: fossero, a far valere il loro diritto, gl'ideali della fantasia o gli ideali della ragione, essi non sarebbero comunque traducibili in realtà, e specialmente gli ideali della gioventù sarebbero dalla fredda realtà abbassati allo stato di sogni.

Questi ideali, che nel viaggio della vita naufragano e periscono sugli scogli della dura realtà, non possono anzitutto che esser soggettivi e appartenere all'individualità del singolo, il quale vede in sé la realtà

più alta e intelligente di tutte». (17)

6. Dopo Hegel e Schopenhauer la sicurezza contemplativa dello spettatore viene definitivamente abbandonata (forse perché la sua precedente rendita di posizione era diventata insostenibile, non legittimabile?). Il naufrago non si distingue più dallo spettatore. Si è nello stesso tempo estranei e coinvolti nel moto ondoso della storia, perché esso è parte di noi, anzi noi siamo tale moto. Lo affermerà esplicitamente Jakob Burckhardt, nel 1867: «Ci piacerebbe conoscere l'onda sulla quale andiamo alla deriva nell'oceano; solo, quell'onda siamo noi stessi». (18) D'ora in avanti, a partire da una comune scelta di fondo (quella in favore del restringersi o dell'annullarsi della distanza di sicurezza, della immedesimazione di spettatore e di attore), si assumono sostanzialmente due tipi di atteggiamento: uno tragico, che insiste sugli effetti di spaesamento, di fallimento, di insensatezza di ogni esistenza umana; l'altro di accettazione, almeno apparentemente gioiosa, dello stato di incertezza e di instabilità. La prima soluzione dà luogo alle filosofie catastrofiche della storia e alle varianti complesse degli "esistenzialismi" del nostro secolo; la seconda all'apologia del movimento, dello slancio vitale, della «danza»; in particolare, all'invito di Nietzsche ai filosofi ad imbarcarsi, a tagliare i ponti col passato e con i vincoli della coscienza storica: *Auf die Schiffen, ihr Philosophen!*. (19)

In entrambe domina ormai decisamente la propensione al rischio, allo sradicamento, alla fluidità. Persino il naufragio (*Scheitern*) viene avvertito quale destino naturale e ineluttabile. La storia non si presenta più né come avanzata irresistibile, ascesa lungo i gradini su cui poggia e si innalza ogni vita e ogni generazione, né come solido patrimonio collettivo di esperienze condivise. Appare raffigurata, di nuovo, quale cumulo di macerie, ma anche, in misura inedita, quale viaggio senza fine, nel doppio senso di senza mèta e senza termine. Il naufragio non finisce mai: si pensi alla leggenda dell'Olandese volante o al racconto di Kafka Il cacciatore Gracco. (20) Non esiste ritorno, perché non vi è più dimora privilegiata, ragione di voltarsi indietro, nostalgia.

Singulière fortune où le but se déplace
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où! (21)

La cultura contemporanea testimonia di questo avvenuto mutamento di paradigma, di una intensificazione delle preferenze nella direzione del secondo termine delle coppie di opposti implicite nella metafora del «naufragio con spettatore». I valori della tavola precedente si rovesciano così:

Attore	>	Spettatore
Prassi	>	Teoria
Rischio	>	Sicurezza
Movimento	>	Estraneità
Coinvolgimento	>	Immobilità

La fluidità si presenta come l'insegna stessa del progetto che orienta la tarda «modernità». Ad essa si collega, non senza un'intima coerenza, il primato della prassi, del mutamento, dell'impegno coinvolgente all'interno di un mondo privo di certezze e di consolazioni. Il soggetto contemplativo, l'imperturbabile spettatore dei drammi dell'esistenza e della storia viene dipinto come egoista e meschino. In modo analogo, non più degna di fede si rivela una storia orientata verso un telos immanente, un porto sicuro, un definitivo «regno della libertà». Tutte queste tendenze sono state negli ultimi tempi talmente enfatizzate (in alcune posizioni della cultura francese contemporanea: Deleuze, Guattari, Serres o Irigaray), da trasformare l'apologia della «meccanica dei fluidi» in un canone ermeneutico universale e, talvolta, in un comodo passepartout. (22)

7. Si direbbe, nella terminologia del Blumenberg, che le spinte della rivoluzione copernicana e le pretese di legittimità dell'era moderna tendano, dopo Burckhardt e Nietzsche, ad acuirsi parossisticamente, quasi come preludio al loro esaurimento. Il mondo moderno si era progressivamente emancipato dalla teologia e dalla tradizione medioevale, abbandonando l'idea rassicurante di un cosmo centrato e finalizzato secondo i disegni di Dio. Ciò aveva prodotto uno choc, una

coscienza periferica nell'«uomo moderno», che si era visto all'improvviso relegato in un angolo buio dell'universo, tra infiniti altri mondi. Per assorbire questo trauma si cercarono nuove forme di legittimità, di giustificazione dell'esistenza individuale e della storia umana.

Esse non possono più ancorarsi a certezze provvidenziali, non sono più garantite dalla visione 'tolemaica' e cristiana di un mondo gerarchicamente ordinato e compiuto, un mondo da cui i buoni e gli eletti non hanno nulla da temere. Le uniche garanzie sono ora offerte dalla volontà umana di autoaffermazione (*Selbstbehauptung*), di rivalsa nei confronti dell'incertezza e della perifericità del mondo, dal pathos per la conquista e l'esplorazione del «globo intellettuale» e reale, per i viaggi di scoperta e la «terra incognita». (23)

La «rivoluzione copernicana» ha così rappresentato, più che l'affacciarsi di una teoria scientifica, un rovesciamento di paradigma, una rottura radicale, anche a livello immaginativo, con il precedente modo di rivolgersi al mondo. È una «metafora assoluta». (24) Lo strapotere della realtà, a cui il mito ha sempre cercato di reagire elaborando dei racconti (e iniziando così il processo di razionalizzazione del mondo), (25) sembra arretrare dinanzi alla moderna volontà di autoaffermazione dell'uomo, alla sua disponibilità ad affrontare direttamente, senza storie consolatrici e paure prive di oggetto, i pericoli della navigazione della vita.

Da diversi segni sembra oggi che si sia giunti alla consumazione della metafora assoluta della «rivoluzione copernicana» come primato del viaggio infinito e rischioso, volontà di autoaffermazione. Questa metafora stenta a produrre per gemmazione nuove figure e pare avvilupparsi inestricabilmente su se stessa. Con Otto Neurath e Paul Lorenzen si toccano le immagini estreme del viaggio che è iniziato da sempre: la nave deve essere riparata in mare, riutilizzando materiali preesistenti. (26) Ma se il viaggio è eterno e lo scafo è sempre stato in acqua, da cosa è costituita la nave stessa se non da relitti di precedenti, infiniti, naufragi?

La metafora diventa così circolare, tautologica. Una simile estenuazione della metaforica della modernità dipende dal mutato atteggiamento della nostra cultura, che esorbita ormai dallo spazio

immaginativo e concettuale "copernicano"? Oppure dalla scoperta tardiva che l'idea stessa di modernità è un mito, un racconto o récit di legittimazione, fondato sulla figura eroica dell'animale politico «uomo» che sfida imperterrito i pericoli, tutto teso al dominio della natura e della propria storia? Forse quella paura che secondo Blumenberg aveva provocato un atteggiamento aggressivo, di autoaffermazione, nei confronti della natura è stata sostanzialmente metabolizzata mediante le tecniche, le scienze e le politiche dell'era moderna. (27) Ma forse è ormai l'«uomo» — non la natura o la storia — a fare in tal modo paura a se stesso.

Remo Bodei

Note

1 Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
e terra magnum alterius spedare laborem;
non quia vexari quemquamst iocunda voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est
(Lucret., *De rerum natura*, II, 1-4, trad. it. di E. Cetrangolo,
Lucrezio, *Della natura*, Firenze, 1969, p. 73).

Per un primo inquadramento di questo passo, cfr. Lucrece, *De rerum natura. Commentaire exégétique et critique* par A. Ernout et L. Robin, Paris, 1962 (2. ed.), ad loc. e le edizioni critiche commentate di H.A.J. Munro, Cambridge, 1928, e di C. Bailey, Oxford, 1950 ad loc.

2 Lucret., *De rerum natura*, II, 552 ss. (trad. it. cit., p. 103).

3 Ibidem, II, 569-580 (trad. it. cit., pp. 103, 105):

Nec superare queunt motus itaque exitiales
perpetuo, neque in aeternum sepelire salutem,
nec porro rerum genitales auctificique
motus perpetuo possunt servare creatura.
Sic aequo geritur certamine principiorum
ex infinito contractum tempore bellum.
Nunc hic, nunc illic superant vitalia rerum,
et superantur item. Miscetur funere vagor
quem pueri tollunt visentes luminis oras;
nec nox ulla diem, neque noctem aurora secutast,
quae non audierit mixtos vagitibus aegris
ploratus mortis comites et funeris atri.

4 Cfr. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, 1960, trad. it. *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, 1969; Id., in questo volume, pp. 117-138.

5 H. Blumenberg, in questo volume, p. 132.

6 Sulla navigazione come delitto e «violazione del mare», cfr. l.r. Curtius, *Der Schiff der Argonauten*, in *Kritische Essays zur Europäischen Literatur*, Bern, 1954 e T. Heydenreich, *Tadel und Lob der Schifffahrt. Das Nachleben einer antiken Themas in der romanischen Literatur*, Heidelberg, 1970.

7 Sull'ideale, diffuso in età ellenistica, di un porto sicuro che ponga al riparo dalle tempeste della vita, cfr. A. Grilli, *Il problema della vita contemplativa nel mondo greco-romano*, Milano-Roma. 1953, pp. 167 ss.

8 B. Pascal, *Pensées*, in *Oeuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par J. Chevalier*, Paris, 1954, n. 451 (= 233 Brunschvig), p. 1213, cfr. trad. it. *Pensieri*, a cura di P. Serini, Torino, 1967, p. 68 e n. È da notare come Blumenberg abbia posto questa frase quale motto del presente libro.

9 Ibidem, n. 84 (= 72 Brunschvig), p. 1109 (trad. it. cit., pp. 124-125).

10 Cfr. H. Blumenberg, in questo volume, pp. 60 ss. Alla curiosità scientifica Blumenberg ha dedicato il volume *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, Frankfurt a.M., 1973 (edizione rielaborata di una parte di *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a.M., 1966). Su Voltaire interprete di Lucrezio, cfr., più in generale, G. Lanaro, *Voltaire e Lucrezio*, in «*Rivista critica di storia della filosofia*», XXXV (1980), pp. 357-380.

11 Cfr. H. Blumenberg, in questo volume, p. 59.

12 Cfr. il giudizio di Croce su Montaigne, in sintonia con questo elogio delle passioni: «Chi non esce dalla lettura di Montaigne e dei pari suoi quasi vergognoso di sé medesimo e dell'umanità? Mette conto di vivere, quando si è costretti a tastarsi a ogni istante il polso e a circondarsi di pannicelli caldi e a evitare ogni soffio d'aria per paura dei malanni? Mette conto di amare, pensando e provvedendo sempre all'igiene dell'amore, graduandone le dosi, moderandole, provando a volta a volta di astenersene per esercizio di astinenza, timorosi di troppo forti scosse e dilacerazioni nel futuro?» (B. Croce, *L'amore per le cose*, in frammenti di etica, in *Etica e politica* (1930), Bari, 1973, p. 19).

13 Cfr. G.W.F. Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*, hrsg. v. J. Hoffmeister, Hamburg, 1955 (5. Aufl.), p. 80.

14 Cfr. H. Blumenberg, in questo volume, p. 82.

15 G.W.F. Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*, cit., p. 80.

16 Cfr. G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), § 9 Anm., trad. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Bari, 1951 (3. ed.), p. 13: È assurdo voler «imparare a nuotare prima di arrischiarsi nell'acqua».

17 G.W.F. Hegel, *Philosophie der Weltgeschichte*, hrsg. v. G. Lasson, Leipzig, 1919-1920, p. 53, trad. it. di G. Calogero e C. Fatta, *Lezioni sulla filosofia della storia*, Firenze, 1966 (rist.), vol. I, pp. 62-63.

18 Cfr. J. Burckhardt, *Einleitung in die Geschichte der Revolutionszeitalters* (lezione del 6 novembre 1867), in *Historische Fragmente*, hrsg. v. E. Dürr, Stuttgart, 1942, pp. 194 ss., cit. Da H. Blumenberg, in questo volume, p. 101.

19 In Nietzsche non esiste tuttavia soltanto il «canale metaforico» della «nave genovese» che invita all'avventura (cfr. H. Blumenberg, in questo volume, pp. 42 ss.), ma anche le variazioni attorno al tema metaforico della barca che si culla sull'abisso, come luogo del riposo, della gioia — espressa dall'aforisma 45 de *La gaia scienza* — «d'un occhio davanti al quale il mare dell'esistenza si è quietato e che non si sazia più di guardare la sua superficie, e questa screziata, tenera, abbrividente epidermide marina». Sull'ultimo aspetto, cfr. V. Vivarelli, *La barca di Nietzsche*, in «Belfagor», XXXVIII (1983), pp. 570-584.

20 Su questi temi, cfr. M. Frank, *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*, Frankfurt a.M., 1979.

21 Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, in *Oeuvres complètes*, Paris, 1968, p. 123.

22 Cfr. G. Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, 1966, trad. it. *Il bergsonismo*, Milano, 1983; G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome I, *L'Anti-Oedipe*, Paris, 1972, trad. it. *L'Anti-Edipo*, Torino, 1973; G. Deleuze, *Rizoma*, trad. it., Parma, 1977; Id., *Mille plateaux*, Paris, 1982; L. Irigaray, *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, 1977, trad. it. *Questo sesso che non è un sesso*, Milano, 1978; Id., *Amante marine. De Friedrich Nietzsche*, Paris, 1980, trad. it. *Amante marina. Friedrich Nietzsche*, Milano, 1981; M. Serres, *Discours et parcours*, in *L'identité. Séminaire dirigé par C. Lévi-Strauss*, Paris, 1977, pp. 25-39, trad. it. *Discorso e percorso*, in *L'identità. Seminario diretto da C. Lévi-Strauss*, Palermo, 1980; Id., *Hermes I-V*, Paris, 1968-1980 (in particolare *Hermes V: Le passage du Nord-Ouest*, Paris, 1982). Anche da un punto di vista biografico le metafore nautiche sono congeniali a Michel Serres, che, prima di insegnare filosofia, ha servito per molti anni in marina.

23 Cfr. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, cit.;

Die Legitimität der Neuzeit, cit. (in tutte tre le sue parti ripubblicate e rielaborate successivamente: Säkularisierung und Selbsthehaptung, Frankfurt a.M., 1973; Der Prozess der theoretischen Neugierde, cit.; Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner, Frankfurt a.M., 1976); Die Genesis der kopernikanischen welt, Frankfurt a.M., 1975.

24 Le «metafore assolute» sono quelle indeducibili da altre, irriducibili a concetti e non 'solubili' in essi: esprimono atteggiamenti ed orientamenti originari nei confronti della realtà.

25 Su questi temi, cfr. il poderoso volume di H. Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M., 1979, che si inserisce in un dibattito sul mito, che, in questi ultimi anni, ha assunto in Germania un notevole rilievo culturale. Su di esso cfr. AA.VV., Philosophie und Mythos. Ein Colloquium, hrsg. v. H. Poser, Berlin-New York, 1979; AA.VV., Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, hrsg. v. K.H. Bohrer, Frankfurt a M., 1983; M. Frank, Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie, Frankfurt a.M., 1983.

26 Cfr. H. Blumenberg, in questo volume, pp. 109 ss.

27 Accenni in questa direzione si trovano nelle ultime opere di Blumenberg, su cui cfr. R. Bodei, Il libro come metafora del mondo, Introduzione a H. Blumenberg, La leggibilità del mondo, Bologna, 1984, pp. XVII ss.

NAUFRAGIO CON SPETTATORE

«Vous êtes embarqué ».
Pascal

Capitolo 1

La navigazione come violazione dei confini

L'uomo conduce la sua vita ed erige le sue istituzioni sulla terraferma. Ma il movimento della propria esistenza cerca di comprenderlo, nella sua totalità, specialmente con la metafora del temerario navigare. Il repertorio di questa metaforica nautica dell'esistenza è ricco. Ci sono coste e isole, porti e alto mare, scogliere e tempeste, secche e bonacce, vele e timoni, timonieri e ancoraggi, bussola e navigazione astronomica, fari e piloti. Spesso la presentazione dei pericoli del mare aperto serve semplicemente a far vedere la comodità e la calma, la sicurezza e la serenità del porto dove il navigare deve trovare la sua conclusione. Solo dove il raggiungimento di una meta deve restare escluso, come negli scettici e negli epicurei, la stessa bonaccia in alto mare può stare per la visione della pura felicità. (1) Tra le realtà elementari con cui l'uomo ha a che fare, almeno fino alla tarda conquista dell'aria il mare è per lui la più allarmante. Esso cade sotto la giurisdizione di poteri e di dei che tenacemente si sottraggono alla sfera delle potenze classificabili.

Dall'oceano che cinge i bordi del mondo abitabile vengono i mostri mitici che sono più lontani dalle familiari figure della natura e che paiono non sapere più nulla del mondo come cosmo. In questa estraneità allarmante va incluso anche il fatto che il fenomeno naturale che da sempre e invincibilmente atterrisce l'uomo, il terremoto, rientra nella competenza mitica del dio del mare Posidone. Nella spiegazione a metà mitica del primo dei filosofi ionici della natura, Talete di Mileto, il terremoto viene paragonato all'oscillare della nave sul mare — e non solo metaforicamente, perché per lui ogni terraferma galleggia sull'oceano universale. (2) Con questa spiegazione il protofilosofo getta anche il primissimo ponte verso la comprensione di quel singolare paradosso dal quale ho preso le mosse, che cioè l'uomo, un essere che vive sulla terraferma, ama però raffigurarsi la totalità del proprio stato nel mondo con le immagini della navigazione.

Due premesse determinano soprattutto la pregnanza della metaforica di navigazione e naufragio: il mare come confine assegnato dalla natura allo spazio delle imprese umane e, d'altro canto, la sua demonizzazione come sfera dell'imprevedibilità, dell'anarchia, del disorientamento. Fin nell'iconografia cristiana il mare è il luogo dell'epifania del male, anche col tratto gnostico di una figurazione della materia brutta che tutto inghiotte e riprende in sé. Tra le promesse dell'Apocalisse di Giovanni c'è anche quella che nello stato messianico non ci sarà più il mare («he thalassa ouk esti eti»). Nella sua forma pura l'andar errando è un'espressione dall'arbitrio delle potenze scatenate: la riconsolazione del ritorno in patria — come accade ad Odisseo —, il vagare senza meta ed infine il naufragio, nel quale l'affidabilità del cosmo diventa dubbia e viene anticipato il suo controvalore gnostico.

Il mare è sempre stato sospetto alla Kulturkritik.

Quale motivo avrebbe indotto a compiere il passo dalla terra al mare, se non la stanchezza per il magro approvvigionamento offerto dalla natura e il tedio per la monotonia del lavoro dei campi? L'avidità di guadagni ottenuti con colpi di mano, di un di più di quanto è ragionevolmente necessario (per il quale cervelli filosofici hanno facilmente una formula in bocca), dell'opulenza e del lusso? Che qui, sul confine tra la terraferma e il mare, sia avvenuta non la caduta nel peccato ma il passaggio nell'errore della smoderatezza, è di un'evidenza che produce topoi duraturi.

Già Esiodo negli «Erga» guarda con ansia il fratello Perse, che ha rivolto il suo «stoltissimo cuore» dal lavoro dei campi alle prospettive della navigazione costiera, come prima di lui il padre spesso era andato per mare «nell'assillo di una vita migliore». Esiodo diffida dell'estraneo elemento già per il fatto che esso non sottostà interamente a Zeus: là fuori governa «a suo arbitrio lo scuotitore della terra Posidone». Per questo consiglia il fratello di tornare a casa il più presto possibile, senza superare i limiti prefissati della stagione favorevole. Il calendario sembra essere ciò che per il mare è rimasto del cosmo. Esiodo perciò biasima duramente la navigazione effettuata durante l'incerto tempo primaverile: essa sarebbe «avventata e arrogante».

Ma gli uomini, «a causa della loro mente sciocca», fanno anche questo.

Precisamente con questo rimprovero affiora per la prima volta il

collegamento — che ha un senso di Kulturkritik — tra i due elementi caratterizzati dalla liquidità, l'acqua e il denaro; quest'ultimo sarebbe «caro ai miseri mortali come la vita». (3) Lo strumento della mediazione assoluta di tutto con tutto fa della separazione dei popoli, considerata naturale, la strada non tracciata dei loro collegamenti. Conformemente allo schema qui tracciato, Virgilio nella quarta ecloga predice, in modo meno apocalittico del veggente Giovanni, la fine non dei mari, ma certo della navigazione nella ventura età dell'oro.

Note

1 L'illustrazione più completa — forse anche la prima — degli stati d'animo mediante il grado di agitazione del mare è opera di Aristippo di Cirene, che significativamente è anche uno dei titolari dell'aneddoto vagante del naufragio del filosofo (fr. 201, ed. Mannebach). Pirronisti ed epicurei hanno ugualmente fatto della «bonaccia» (galenótes) la metafora del benessere semplicemente negativo, definibile con l'esclusione di fattori di sventura come vento e tempesta: «Felice è chi vive indisturbato e ... si trova in pace e in bonaccia» (Sesto Empirico, *Adversus mathematicos* XI 141; altri esempi nell'introduzione di M. Hossenfelder a *Sextus Empiricus, Grundriss der pyrronischen Skepsis*, Frankfurt, 1968, p. 31).

Sulla metafora della bonaccia in Epicuro e sulla sua fortuna cfr. W. Schmid, voce «Epikur», in *Reallexikon für Antike und Christentum*, vol.V, 1961, col. 722, pp. 805 s.

2 Seneca cita letteralmente Talete, benché questi non abbia lasciato nulla di scritto: «hac, inquit, unda sustinetur orbis velut aliquod grande navigium et grave his aquis, quas premit» (*Naturales Quaestiones*, VI, 6). Già Nietzsche ha fatto presente la singolarità della citazione (*Die vorplatonischen Philosophen*, in *Werke*, München, 1925, vol. IV, p. 273). Ancora in Seneca, *Naturales Quaestiones*, III, 14: «... ait enim terrarum orbe aqua sustineri et vehi more navigii mobilitateque eius fluctuare tunc cum dicitur tremere». Disarmante il rimprovero di G. Patzig (*Die friibgriechische Philosophie und die moderne Naturwissenschaft*, in «*Neue deutsche Hefte*», 1960, p. 310): «Anche allora si sarebbe potuto riconoscere l'infondatezza di questa analogia, se si fosse badato al fatto che i terremoti sono un fenomeno regionale ».

3 Esiodo, *Erga*, 618-694.

Capitolo 2

Quel che rimane al naufrago

In quest'ambito immaginativo il naufragio è una specie di "legittima" conseguenza della navigazione, mentre il porto felicemente raggiunto o la calma di mare sono soltanto l'aspetto ingannevole di una così radicale problematicità. Ma la contrapposizione tra la terraferma e il mare incostante, se la si prende come schema guida per il paradosso della metaforica dell'esistenza, fa supporre che debba esserci — come rafforzamento delle immagini di navigazione e naufragio — anche quella configurazione per così dire intensiva, dove al naufrago in mare viene associato lo spettatore non coinvolto sulla terraferma. La letteratura, vorrei dirlo con un enunciato a priori, non poteva non cogliere questa convergenza; la quale a sua volta non poteva mancare lo scandalo, quando introdusse l'imperturbato spettatore come il tipo che, prendendo atto in sede di Kulturkritik o magari in termini estetici della propria distanza dallo sconveniente, si sente appagato, o addirittura ne gode. A ciò ci condurrà il proemio al secondo libro del poema didascalico di Lucrezio, con la storia della sua fortuna.

Prima però bisogna considerare più dettagliatamente l'antichissimo sospetto presupposto nella metaforica del naufragio: che in tutte le navigazioni umane sia implicito un elemento di sconsideratezza, se non di empietà, paragonabile all'offesa arrecata all'inviolabilità della terra, alla legge della terra inviolata, che ad esempio sembrava proibire il taglio di istmi e la creazione di porti artificiali, cioè drastiche modificazioni del rapporto tra terra e mare. Ancora nella storiografia classica si trovano esempi del rispetto e del disprezzo di questa legge. Ma i divieti hanno sempre definito anche gli estremi dell'audacia e della sfida. (1) Orazio ha introdotto la "nave dello stato" nella retorica della politica, dove fino ad oggi essa continua a fare la propria parte. (2) Però la soluzione, rettamente indicata come allegoria, che Quintiliano offre dell'ode I, 14 col «navem pro re publica», dove le tempeste indicherebbero le guerre civili, non è

superiore ad ogni dubbio. Il poeta vede la nave dissestata dalle tempeste dalla posizione dello spettatore dolente ma non coinvolto. Per la tradizione di questo passo la chiave interpretativa di Quintiliano fu determinante, e ad acclimatarla contribuì anche l'esempio di un modo di dire che risaliva ad Alceo. (3) Ma la nave delle Odi, nella sua miserevole situazione che il poeta osserva pensoso, si adatta molto bene anche al monito contro la navigazione formulato nel Propemptikon, il viatico che Orazio donò a Virgilio per la traversata ad Atene e che è tra le sue cose più spesso ripetute. Delle traversate per mare e delle navi vi si parla esplicitamente come di «impiae rates», che temerariamente congiungono ciò che una divinità ha separato. Che il mare si scagli contro la fragile nave, rappresenta semplicemente la salvaguardia di questa separazione originaria, disposta dalla saggezza divina e dimenticata dalla spavalderia degli uomini: «Audax omnia perpeti / Gens umana ruit per vetitum nefas...». Orazio paragona questo sacrilegio a quello di Prometeo, il quale pure conquistò con una azione violenta un elemento estraneo e non concesso all'uomo. Dedalo rappresenta il terzo elemento negato agli uomini. La navigazione aerea, la navigazione marittima e il furto del fuoco vengono riuniti in un unico contesto. Qui la follia sembra già dare l'assalto al cielo; ed è buon diritto del dio scagliarvi contro i propri fulmini adirati. L'elemento omesso: la terra; l'idea interpolata: la terraferma è la dimora appropriata dell'uomo.

Il naufragio, in quanto superato, è la figura di una esperienza iniziale della filosofia.

Del fondatore della scuola stoica, Zenone di Cizio, si narra che avesse subito naufragio presso il Pireo con un carico di porpora fenicia e che così fosse pervenuto alla filosofia, traendone la conclusione: solo da naufrago ho viaggiato felicemente per mare («nyn euploeka, ho te nenauageka»). (4) Vitruvio racconta che il filosofo socratico Aristippo, gettato da un naufragio sulla costa di Rodi, si accorse che l'isola era abitata dal fatto che sulla sabbia del litorale erano state tracciate figure geometriche. Al filosofo, non proprio apprezzato dagli altri discepoli di Socrate per la sua eccessiva familiarità col denaro e il piacere, il racconto fa esperire una specie di conversione. Egli affida ai compagni che tornano in patria il messaggio che ai figli, come viatico per la vita, vadano consegnati solo tali beni che anche in un naufragio si

riuscirebbe a salvare («quae e naufragio una possent enatare»), poiché essenziale per la vita è solo ciò che né le ingiurie del destino né rivoluzione o guerra possono danneggiare. (5) Qui abbiamo la versione moraleggiante di un aneddoto che originariamente adombrava la pratica dei sofisti: una testa esercitata nella filosofia sa come cavarsela anche nella situazione disperata del naufrago su una spiaggia straniera, poiché nelle figure geometriche riconosce la ragione civilizzata, e di conseguenza decide di recarsi senza indugi al ginnasio della città, a guadagnarsi con dispute filosofiche ciò che gli occorre per rimpiazzare l'equipaggiamento perduto — un uomo che sa arrangiarsi insomma, non uno che dal naufrago trae una lezione. Si tratta di un'efficace propaganda per l'insegnamento di tipo sofistico, la cui remuneratività fondò la cattiva nomea di Aristippo tra i socratici. Nel catalogo dei dialoghi perduti di Aristippo, tramandatoci da Diogene Laerzio, al secondo posto si trova il titolo «Ai naufraghi». (6)

Quando Gioacchino Retico, ai primi del maggio 1539, abbandona la cattedra di matematica appena conseguita a Wittenberg per recarsi a visitare nella lontana Prussia il riformatore dell'astronomia, che conosce solo di fama, e fare conoscenza autentica della sua dottrina, questo viaggio a Frauenburg gli sembra prefigurato dal naufrago di Aristippo. Nel suo Primo resoconto pubblicato a Danzica nel 1540, dove per la prima volta vengono divulgate informazioni autentiche sulla teoria di Copernico, Retico scrive sul peculiare guadagno di confidenza del matematico sulla costa straniera: Spesso si cita Aristippo, che avrebbe fatto naufrago sull'isola di Rodi.

Era stato appena gettato a terra quando, avendo scorto sulla riva figure geometriche, rianimò i suoi compagni esclamando di vedere tracce di uomini. Non si sbagliava in questa ipotesi; infatti, grazie alle sue ricche conoscenze, guadagnò facilmente dagli uomini istruiti e virtuosi, per sé e per i propri compagni, il necessario per vivere. Ora, i prussiani sono molto solerti nella loro ospitalità, ma giuraddio in questo paese non ho potuto metter piede nella casa di un uomo di riguardo senza trovare già sulla soglia figure geometriche, o senza accorgermi che tra di loro l'amore per la geometria è un bisogno dello spirito ...

Il matematico di Gottinga Abraham Gotthelf Kästner, nel suo saggio del 1759 Sul valore della matematica considerata come un

passatempo, rivolge la sua attenzione, nell'aneddoto del naufragio, meno al filosofo naufrago che a quello sconosciuto il cui interesse per la geometria aveva lasciato le figure nella sabbia.

Questi ora deve avvalorare l'enunciato di Kästner: «Nessun luogo in questo mondo è così desolato che l'esperto di matematica non abbia da misurare grandezze, figure, forze... Una riva sabbiosa servì al geometra di Rodi per abbozzare almeno delle figure, palesando così al filosofo naufrago che là vivevano uomini». (7) Il consiglio classico: che nel condurre la propria vita l'uomo limiti il viatico occorrente a ciò che anche un naufrago potrebbe portare con sé nuotando, in Diogene Laerzio viene attribuito ad un altro filosofo socratico, Antistene. È chiaro che Montaigne non si lascia sfuggire questa massima: nel saggio *De la solitude* ne ha ricavato una nuova *pointe* a pro dell'autarchia morale. Egli cita letteralmente da Diogene, per dargli poi la propria inconfondibile impronta: «Certes, l'homme d'entendement n'a rien perdu, s'il a soy mesme». (8) Quel che nel naufragio dell'esistenza può venir salvato, si rivela essere non un possesso in qualche modo revocato nell'interiorità, ma il possesso di sé che si può raggiungere nel processo dell'autoscoperta e dell'autoappropriazione. Molto prima di spogliarsi della certezza del proprio rapporto col mondo, l'antropologia scettica ha statuito a se stessa cosa può accettare come sostanza immune da pericoli e perdite. All'esterno che non si può raggiungere da dentro corrisponde — e in ciò Montaigne è già vicinissimo a Cartesio — l'interno irraggiungibile da fuori.

Ma anche per lo scettico l'ultima conferma deve ancora venire. La riprova dell'inconfutabilità della sostanza da lui scoperta ha termine solo con la vita. Certo, può ringraziare la propria sorte perché finora non gli aveva addossato un dolore più grande di quanto potesse sopportare. Sarebbe forse il suo modo di fare, lasciare in pace quelli che non le furono di peso? Ma ecco che suona il colpo di timpano della cautela, con la metafora del naufragio all'ultimo minuto: «Ma attenti all'urto! Sono migliaia quelli che naufragano nel porto». (9) Nella metaforica nautica di Montaigne, l'immagine della navigazione che ancora nel porto può finire in un naufragio si incrocia con l'altra, che egli si atterrebbe a ciò che vede e ha: «...e non mi allontanano molto dal porto». (10) Più o meno, quest'ultima immagine corrisponde all'altra delle sue metafore: non vivere lottando contro la corrente.

Per Montaigne lasciare il porto significa anche abbandonarsi completamente a quella soggettività ottica che egli ha scoperto nel verso di Virgilio: «Provehimur por tu, terr aequae urbesque recedunt». (11) Cosa vuol dire interpretare questa immagine nel senso della soggettività ottica? Montaigne parla della morte e dell'illusione dell'uomo che non vuol credere che proprio quest'ora dev'essere la sua ultima ora. L'ingannevole speranza deriva dal fatto «che facciamo troppo caso di noi». Non riusciremmo ad immaginarci che, senza di noi, le cose continuino a sussistere intatte, che non provino «compassione per il nostro stato». Come accade a quelli che viaggiano per mare, per i quali i monti, i campi, le città, cielo e terra svaniscono a mano a mano che essi stessi se ne allontanano, così rispetto alle cose la nostra vista si immagina che «esse le manchino nella misura che essa manca loro». Nell'alto mare della soggettività ottica vale solo una regola, che di nuovo è simile alla cartesiana «morale par provision»: in ogni caso, non deviare dalla rotta. (12)

Anche quando l'esistenza privata sfugge al naufragio nei frangenti interiori, restano sempre le grandi rovine — quella dello stato, quella del mondo — che possono trascinarla con sé. Montaigne, in relazione alla storia di Attico raccontata da Cornelio Nepote, ha dato alla metafora la sua forma più larga: a salvare Attico dall'universale naufragio del mondo («Cet universel naufrage du monde») è la sua stessa moderazione. (13)

Lui, Montaigne, solo in misura modesta sarebbe attratto dalle cause pubbliche e giuste, e perirebbe con esse solo se non ci fosse altra via di uscita; ma altrimenti si farebbe salvare. Da chi? Da se stesso — poiché quest'unica volta parla di sé nel duplice ruolo di salvatore e di salvato, di «Montaigne»: «e quanta gomena il mio dovere mi lascerà in mano, la userò per tenerla sopra il livello dell'acqua». Si può quasi toccare con mano come lo scettico si avvicina alla posizione immobile dello spettatore, caricando ed esasperando le condizioni alle quali sarebbe disposto — nella situazione politica che durava ormai da trent'anni — ad abbandonarsi alla rovina. Nel leggere di storia invece, ogni volta dice di rammaricarsi di non aver assistito ai disordini degli altri stati. La sua curiosità fa sì che egli addirittura si vanti di aver visto coi propri occhi lo spettacolo della rovina pubblica («ce notable spectacle de nostre mort publicque»), i suoi sintomi e la sua forma; e

dal momento che non la poteva arrestare, lo appaga che la sorte gli abbia concesso di esserne spettatore. Segue l'ovvio paragone con la tragedia a teatro: «Non è che non proviamo compassione di quel che ascoltiamo, ma ci compiacciamo di eccitare il nostro dolore con la rarità di tali preziosi eventi». (14) Sembrerebbe del tutto logico che a questo punto un autore come Montaigne citi il naufragio con spettatore di Lucrezio: ma questa citazione l'ha già "consumata" per un altro scopo. Invece di utilizzarla per la propria posizione rispetto al grande spettacolo dello stato, l'aveva addotta a prova del paradossale principio che nella natura non c'è niente di inutile, nemmeno la stessa «inutilité». (15) L'essere umano, a detta di Montaigne, viene tenuto assieme — così la prova — da qualità morbose, dall'ambizione e dalla gelosia, dall'invidia e dalla sete di vendetta, dalla superstizione, dalla disperazione e perfino dalla crudeltà; anche nella compassione si mischierebbe la sensazione agrodolce di un proprio maligno appagamento. Che si tratti di una proprietà della natura umana e non semplicemente di una depravazione acquisita, Montaigne lo dimostra facendo notare che anche i fanciulli sentono allo stesso modo. E subito dopo aggiunge i primi due versi del proemio al secondo libro di Lucrezio. Essi vengono commentati semplicemente con l'affermazione che le premesse basilari della nostra vita sarebbero distrutte, se si volesse estirpare nell'uomo queste dubbie qualità. Montaigne non giustifica lo spettatore del naufragio col suo diritto al piacere; giustifica la sua soddisfazione — che definisce senz'altro maligna («volupté maligne») — col successo della sua autoconservazione. Lo spettatore sta al sicuro sulla salda riva perché è capace di questa distanza, sopravvive grazie ad una delle sue qualità inutili: poter essere spettatore. Il piacere dello spettatore non ha più l'esito esistenziale della teoria antica: condurre all'eudemonia come forma pura del rapporto col mondo. Il suo appagamento è piuttosto una specie di astuzia della natura, che premia chi meno arrischia la vita e remunera la distanza col piacere. Ma qui, per sbrigare Montaigne metaforista, ho prematuramente affrontato la ricezione di Lucrezio.

Prima bisogna seguire ancora l'immagine del naufrago che esce indenne dal disastro solo perché è in possesso di se stesso. Tra quelli che sanno qualcosa di come si passa illesi attraverso crolli e sfaceli, c'è Goethe. Nel 1809, parlando col diplomatico amburghese Carl Sieveking

della propria felice giovinezza, osserva che da quel tempo il mondo sarebbe «diventato più serio»: «allora si poteva perdere anni, adesso nemmeno un giorno». Di per sé si tratta di un'osservazione senile, che per ogni invecchiare ha il valore di una formula per la preziosità del tempo. Ma poi si chiarisce che a quest'atto di economia impostoci dalla natura la situazione storica accoppia un'altra costrizione: «Dovremmo aggrapparci come naufraghi alla tavola che ci salvò, e toglierci dalla testa le casse e i bauli perduti». (16) Degna di nota è anche la relazione che Goethe stabilisce tra l'insuccesso della propria teoria dei colori e la metaforica del naufragio. Una dichiarazione del 1830 permette di vedere quella tavola della salvezza evocata due decenni prima, e la solitudine del naufrago salvato per il quale soltanto su di essa c'è posto, alla luce di una delusione esistenziale. Con Soret, il precettore ginevrino del principe di Weimar, Goethe parla della propria traumatica esperienza, delle resistenze e dei pregiudizi contro la teoria dei colori, la cui verità evidentemente non ammette più che uno solo, quell'unico che essa ha favorito: «è come se in un gran naufragio si raggiungesse una tavola di salvezza sufficiente per un uomo soltanto; ci si salva da soli, e il resto dell'imbarcazione affonda miserevolmente». (17)

La piega che Nietzsche ha dato alla metaforica nautica e che, talvolta, si sarebbe volentieri definita "esistenziale", venne inventata da Pascal con la formula: «vous êtes embarqué». Essa si trova nella pensée che sviluppa l'argomento della scommessa. Chi ancora esita a puntare tutta la sua posta finita sulla vincita infinita, quella formula lo deve convincere che il gioco è già iniziato, che la puntata è già stata fatta, e che resta solo da cogliere l'intera infinità della chance.

Nella prospettiva di Pascal non c'è l'astensione dello scettico espressa da Montaigne con l'immagine dell'indugiare nel porto. La metaforica dell'imbarco include il suggerimento che vivere voglia dire essere già in mare aperto, dove, oltre a salvezza o rovina, non ci sarebbero altre soluzioni, altre riserve. Pascal — che in questo era per Nietzsche l'«unico cristiano logico» — ha bandito l'idea della mera autoconservazione che non vuole l'intensificazione assoluta, la vincita infinita. Solo così questa «istruttiva vittima del cristianesimo» poteva anticipare Nietzsche, che da Pascal ripete quasi letteralmente questo pensiero: «Abbiamo lasciato la terra e ci siamo imbarcati sulla nave! Abbiamo tagliato i ponti alle nostre spalle — e non è tutto: abbiamo

tagliato la terra dietro di noi. Ebbene, navicella! Guardati innanzi!... e non esiste più "terra" alcuna!». Questo passo della Gaia scienza è intitolato, quasi dovesse ricordare Pascal, «Nell'orizzonte dell'infinito». (18) Il successivo passo metaforico non è soltanto che siamo sempre già imbarcati e al largo, ma anche — come se ciò fosse l'inevitabile — che siamo dei naufraghi. Nel complesso degli appunti relativi alle parti realizzate dello Zarathustra trova naturalmente posto la scena del naufragio. Il frammento è intitolato «Del tumulto» e dice: «Quanto Zarathustra venne sputato a terra da un naufragio, si meravigliava cavalcando su un'onda: "Dov'è rimasto il mio destino? Non so dove finire. Perdo me stesso". Si getta nel tumulto. Poi, sopraffatto dal disgusto, cerca qualcosa per consolarsi — se stesso». (19) È la quasi "naturale" situazione emotiva permanente della vita, per la prima volta esposta col paragone del naufragio dal principe de Ligne nel 1759, in una lettera al suo antico precettore de la Porte: «Voi mi avete insegnato tutto tranne che nuotare, e in un accesso di indignazione Calipso ed Eucharis mi avrebbero certo gettato in mare. Ma per timore di mancare un solo naufragio io non ho schivato alcuno scoglio, e poiché non sono mai andato a fondo e mi sono sempre salvato su qualche tavola, in tutto ciò mi sento molto bene». (20) Anche questa è una forma epigonica dell'atarassia antica: il naufragio ricercato e provocato per saggiare un benessere che non si spezza. Non evitare alcuno scoglio, un giorno si chiamerà "nichilismo eroico".

In un appunto di Nietzsche del 1875 si trova l'idea di una «novella ironica» sul tema «Tutto è falso», e la frase: «Come l'uomo si aggrappa a una trave». (21) Si osservi, non si tratta della famosa metafora in cui l'uomo si aggrappa ad una festuca il cui difetto è di non essere resistente: qui la situazione di partenza è sconosciuta, e viene registrata solo la debolezza dell'istante. Nel caso della trave di Nietzsche il naufragio è sottinteso, non ha più bisogno di essere menzionato esplicitamente, trasforma tutto in strumento della nuda autoconservazione. La trave è quanto resta di un naufragio in cui la carcassa artificiale degli autoinganni e delle autoassicurazioni si è sfracellata da un pezzo: Quell'enorme impalcatura e travatura di concetti, aggrappandosi alla quale il misero uomo viene a salvarsi lungo la sua vita, costituisce, per l'intelletto divenuto libero, soltanto un'armatura e un trastullo per i suoi audaci artifici: e se manda in

frantumi tutto ciò, se lo mescola, lo ricompone ironicamente, accoppiando le cose più estranee e separando le cose più affini, con ciò esso fa vedere di non aver bisogno di quei ripieghi della miseria.... (22) Fu l'amico Franz Overbeck a vedere Nietzsche e il suo pensiero alla luce della metafora del naufragio, e non solo dopo l'esplosione della sua follia. «La disperazione» lo avrebbe «preso durante la traversata», ed egli avrebbe «allora abbandonato da sé la propria imbarcazione». Ma ancora nessuno in questo viaggio è giunto alla meta, e «a tale riguardo Nietzsche non ha fallito più di altri». Perciò il suo insuccesso potrebbe servire come argomento contro il viaggio da lui intrapreso tanto poco quanto i naufragi contro la navigazione. «Come chi ha raggiunto un porto meno che mai si rifiuterà di riconoscere nel suo predecessore naufragato un compagno di ventura, così, in relazione a Nietzsche, anche quei naviganti più fortunati che nel loro viaggio senza meta sono stati capaci di salvarsi con la loro imbarcazione». (23) Non per caso Overbeck ha usato questo linguaggio e ha trovato queste immagini: come teologo, nel Nuovo Testamento egli riscoprì il senso di una catastrofe universale, e scoprì anche l'autodistruggersi di ogni teologia che si fonda su aspettative escatologiche. Il suo lascito recava per titolo «L'ultima teologia», e la sua ultima cura fu di farlo bruciare.

Nietzsche stesso ha portato avanti per qualche tratto le immagini di navigazione e naufragio. Lo stupore del naufrago in salvo è la nuova esperienza della terraferma.

L'esperienza fondamentale della scienza è che essa è in grado di scoprire cose che resistono, e che forniscono un solido fondamento per conoscenze ulteriori. Potrebbe infatti essere altrimenti, come dimostra la credenza di altre età in miracoli e metamorfosi fantastiche. Per l'uomo che emerge dalla storia, l'affidabilità di un suolo che sta fermo è il nuovo per eccellenza.

Quella che Nietzsche definisce la propria felicità, sarebbe simile alla felicità del naufrago «che ha raggiunto la terraferma e si pianta con tutti e due i piedi sulla vecchia salda terra, meravigliandosi che non vacilli». (24) La terraferma non è la posizione dello spettatore ma quella del naufrago salvato; la sua saldezza viene appresa interamente a partire dall'improbabilità che essa sia ciò che può essere raggiunto.

L'altro ampliamento della metafora della navigazione inevitabile e

irreversibile, Nietzsche l'ha realizzato indicando il "nuovo mondo", se non come meta, come premio del rischio. L'euforia del periodo genovese, fino alla primavera del 1882, si esprime nell'identificazione col genovese Colombo. Nel brano «Via sulle navi» della Gaia scienza, Nietzsche ha trasformato le considerazioni da cui aveva preso le mosse lo scopritore di un nuovo mondo nell'appello rivolto ai filosofi a mettersi in viaggio:

«Anche la terra della morale è rotonda!... c'è ancora un altro mondo da scoprire: e più d'uno! Via sulle navi, filosofi!». (25) Ormai già nell'inverno genovese, Nietzsche medita grandi gesti rinascimentali, avventure intorno al mondo, fondazioni di colonie, perfino guerre, e tutto questo come «invito insistente a un grande sacrificio rivolto a una piccolissima parte». Ciò che alla fine ne risulta, è che riesce a persuadere con favolosi pretesti il capitano di un veliero da carico della Sicilia a farlo viaggiare come unico passeggero fino a Messina. Nasce così «Il nuovo Colombo», una rielaborazione di «Verso nuovi mari», ancora senza la seconda strofa, col suo verso dubitante:

«Davanti a me mare — e terra? — e terra?», che verrà inserita solo due anni più tardi, nella poesia indirizzata a Lou Salomé («Amica! — disse Colombo — più non fidarti di alcun genovese»). (26)

Con lo stato d'animo che prova nei giorni passati sul veliero tra Genova e Messina, Nietzsche crede di comprendere il greco Epicuro. Nella Gaia scienza si dichiara orgoglioso di poter sentire il carattere di Epicuro in maniera diversa da qualsiasi altro.

Egli crede anche di assaporare «la gioia meridiana dell'antichità», quale l'avrebbe potuta inventare solo un uomo «che non trova pace nel dolore». Si tratterebbe della «gioia di un occhio davanti al quale il mare dell'esistenza si è quietato». (27) Ora, anche questa è la felicità di uno spettatore: però non è quella dell'epicureo Lucrezio, la cui scena di pericolo in mare con spettatore Nietzsche non prende in considerazione e fa essere estranea al Greco. Non si tratta della calma e serenità del mare, le quali, attraverso l'occhio, appagano lo spettatore; invece, del tutto nello stile del soggetto idealistico, si tratta della potenza di chi soffre, della felicità del suo occhio, davanti alle quali un metaforico "mare dell'esistenza" «si è quietato». La metafora è una proiezione, soggiogante antropomorfosi della natura al servizio del soggetto, che in essa si riflette. Qui Nietzsche si è completamente impadronito del

Greco.

In ciò è implicita la profonda osservazione che al Greco la figura "naufragio con spettatore" sarebbe stata estranea. Se è mai possibile, una cosa del genere la si potrà verificare sulla scorta di quel distico di un ignoto poeta greco, molto citato e oggetto di molte congetture, che non solo saluta il porto finalmente trovato dando il benservito a speranza e fortuna, ma che addirittura invita la spes e la fortuna personificate a continuare con altri il gioco che con lui, giunto a terra, è finito: «Inveni portum. Spes et fortuna valete! / Sat me lusistis. Ludite nunc alios». Questa è soltanto una delle tante versioni latine in cui venne rimaneggiato in termini umanistici questo epigramma dell'Antologia palatina, (28) una raccolta compilata poco prima della fine del primo millennio. Ed è questa la versione utilizzata da Anselm Feuerbach per concludere con rassegnata ironia il ringraziamento al suo re quando, allontanato da Monaco in seguito ad intrighi, il monarca lo trasferì a Bamberg promuovendolo ad un'alta magistratura. Che le ingannatrici potenze della vita vengano apotropaicamente indirizzate a continuare il loro gioco con altri, in questo caso non ha grande importanza.

L'avventuriero veneziano Casanova assegna al distico Euripide come autore, un unicum dell'attribuzione. È possibile che a quest'idea lo abbia portato la corrente teoria aristotelica della tragedia come catarsi.

Infatti, i versi gli vengono proposti come motto per la sua cella dal principe abate di Einsiedeln, quando questi si dispone ad accogliere nel proprio convento il peccatore preteso convertito. Due settimane prima l'abate aveva ricevuto la confessione di Casanova e sa cosa, con «spes et fortuna valete», offre a quest'uomo.

Questi però aveva già peccato di nuovo; non aveva potuto resistere alla bellezza di Solothurn. Nel punto iniziale di questa conversione — del resto rapidamente superata — Casanova si era fatto spontaneamente indurre, all'opulenta tavola dell'abate epicureo, a chiedere l'ammissione al convento: «Credetti di vedere che ero veramente nel porto dove potevo vivere felice fino alla mia ultima ora, senza più offrire alcuna presa alla sorte». (29) Il motto proposto dall'abate è dunque assai azzeccato, in quanto include i pensieri di Casanova sulla morte e sulla vecchiaia, questo inevitabile motivo di fondo della *Histoire de ma vie*, della malinconia che domina tutte le sue

avventure.

Ma la chiusa pagana: abbandonare gli altri al gioco al quale si vorrebbe sfuggire, non presenta alcun interesse per Casanova. Le Memorie sono la prova che anche nei ricordi dell'effettiva vecchiaia egli vorrebbe solo godere ancora una volta la propria vita: quella degli altri, anche di quelli coinvolti nel suo gioco, gli era stata sempre indifferente.

Nel romanzo picaresco di Lesage, Gil Blas de Santillana, in prigione, sogna di comprarsi, una volta libero, una casupola in campagna e di viverci da filosofo. Il desiderio si realizza oltre ogni aspettativa; il suo antico padrone, che nel frattempo — non senza la collaborazione di Gil — è diventato governatore di Valenza, gli regala il piccolo podere di Liria, e accompagna il dono con parole del tutto pertinenti alla tradizione filosofica e che determineranno anche il finale del Candido: «Non sarete più lo zimbello della sorte. Voglio liberarvi dal suo potere rendendovi padrone di un bene che non potrà venirvi mai tolto». Gil rifiuta una pensione annua, perché le ricchezze, in un luogo di riposo dove non si cerca altro che la pace, sarebbero solo difeso. La definitiva presa di possesso del castelletto è lontana ancora due libri, però già alla fine del decimo libro è decisa l'iscrizione che, in lettere d'oro, deve essere collocata sulla porta di casa; è il distico del porto nella variante da me prima citata, che è la più diffusa. (30) Come Casanova, l'avventuriero oscillante tra rassegnazione e nuovi stimoli che pensa solo al godimento senile dei propri ricordi ma ha già ironicamente superato il distico, quando questo compare, così anche l'eroe del romanzo picaresco è del tutto inadatto alla raffinatezza del godimento distanziato del destino che gioca con altri. Egli sogna ingenuamente una casupola, e riceve un castelletto; la quintessenza dei suoi desideri è di prender commiato dagli sballottamenti del destino.

La storia della ricezione del distico non fornisce alcuna delucidazione su ciò che lo avrebbe separato dal tropo di Lucrezio; tuttavia illumina la sua attitudine a far restare inosservata, già come possibilità, la distanza dello spettatore, quando si offre una diversa realizzazione della vita. Il momento della sicurezza nel porto soverchia la possibile posizione alla Caspar David Friedrich, in alto sopra l'ondeggiante mare (di nebbie), l'osservatore impassibile-pensieroso dei naufragi degli altri.

Note

1 Erasmo ne ha fornito alcuni esempi negli *Adagia* (IV, 4, 26) alla voce *Isthmum* per fodere: la vanità degli sforzi conferma la resistenza della natura.

2 Anche quella di indurre catene associative nelle interruzioni. Un esempio dal Parlamento tedesco (da R. Zundel, in «*Die Zeit*», 4 aprile 1975): durante un dibattito sul bilancio un deputato della coalizione governativa descrive la rotta sicura che la nave dello stato terrebbe grazie all'equipaggio coalizzato, e paragona l'opposizione a passeggeri inquieti che, per tornare un giorno al ponte di comando, dovrebbero seguire un corso di recupero in navigazione. Interruzione dall'opposizione: «Non siamo nella stessa barca». Oratore: «Parlo della nave del nostro paese, e su questa c'è anche Lei!». Interruzione di Wehner: «È un clandestino!». Interruzione dell'opposizione: «Se continuate così, presto andrete a fondo». L'oratore conclude la propria esposizione ricorrendo ancora una volta alla metafora: «Poiché questa nave segue la rotta giusta, e affinché continui a fare buon viaggio ...». Ritirandosi si busca l'ultimo richiamo: «E Lei è il folletto di bordo». Un esempio di prim'ordine di come le metafore dirigono, avviano e traviano, in ogni caso stimolano e indirizzano la semplice prosecuzione di una serie di idee.

3 Sull'allegoria della nave dello stato, che qui non verrà più seguita, cfr. Eckart Schäfer, *Das Staatsschiff. Zur Präzision eines Topos*, in *Toposforschung*, a cura di P. Jehn, Frankfurt, 1972, pp. 259-292. Dalla penna di un giurista: H. Quaritsch, *Das Schiff als Gleichnis*, in *Recht über See. Festschrift für Rolf Städter*, Hamburg, 1979, pp. 251-286.

4 Diogene Laerzio, VII, 1, 2.

5 Vitruvio, *De Architectura*, VI, 1-2, ed. V. Rose, p. 130: «... namque ea vera praesidia sunt vitae quibus neque fortunae tempestas iniqua neque publicarum rerum mutatio neque belli vastatio potest nocere». L'esame della condizione del naufrago in salvo fa parte della tradizione dell'allegoresi platonica: Odisseo sulla riva dei Feaci, sfigurato dalla salsedine, che mette in fuga le ancelle; Atena deve

intervenire per togliere la paura dalle membra di Nausicaa. Odisseo trova un'accoglienza amichevole solo perché i Feaci vivono ai margini del mondo e non conoscono ostilità verso gli stranieri (dato che non conoscono stranieri, lontani come sono!). Diversa è l'interpretazione allegorica di Basilio il Grande, vescovo in Cappadocia nel IV secolo: sarebbe la virtù a ricoprire la nudità. «Omero quasi esclama: è alla virtù che dovete applicarvi, la quale sta a galla assieme al naufrago e lo fa apparire venerabile benché egli giunga nudo alla riva» (Ad Adolescentes, 4, in Patr. Gr., 31, 572). Pascal farà della situazione del naufrago una commedia degli equivoci sui rapporti apparenti tra gli uomini. Grazie ad una somiglianza casuale gli abitanti scambiano il naufrago approdato alla riva dell'isola sconosciuta con il loro re scomparso. Egli coglie l'occasione e si fa tributare tutti gli onori e i servigi. Che accade in quest'uomo? Egli non può dimenticare la propria «condizione naturale», e mentre con un pensiero riconosce la necessità di sostenere la parte del re, con l'altro lo pervade la casualità del suo guadagno. L'uno determina la sua condizione esteriore, l'altro la sua condizione interiore: «C'était par la première qu'il traitait avec le peuple, et par la dernière qu'il traitait avec soi-même» (Trois discours sur la condition des Grands, I). Cfr. Hans Blumenberg, *Das Recht des Scheins in den menschlichen Ordnungen bei Pascal*, in «Philosophisches Jahrbuch», LVII (1947), pp. 413-430.

6 Che la visione in cui si presenta la totalità della vita colga in modo particolare l'esperienza di sé del poeta, lo ha dimostrato già E.R. Curtius a proposito della poesia romana (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, 1948, pp. 136-138): «I poeti romani sono soliti paragonare la stesura di un'opera ad una traversata per mare ...». Segue una "piccola scelta" di esempi. Istruttivo è proprio quello che qui non c'è: nonostante tutti i pericoli che nascono dall'inesperienza del navigante, dalla fragilità della sua imbarcazione, dagli scogli, dai mostri marini e dalla tempesta, sembra che il naufragio estetico non esista. Una cosa del genere è affare del filosofo.

7 Gesammelte poetische und prosaische schönwissenschaftliche Werke, Berlin, 1841, vol. III, p. 82. La matematica "distingue" anche il Dio di Kästner (rispetto a quello cristiano), non solo l'uomo. Grazie ad essa egli non conosce la noia: «Il cerchio ristretto dei divertimenti di corte dove, se si deve credere a Voltaire, tra le maestà spesso regna la

noia, scompare di fronte alle mutevoli occupazioni che si offrono a chi si intende di matematica. Illustrare questa varietà vorrebbe dire descrivere tutto ciò che il mondo sensibile comprende in sé, l'opera di un Creatore che Platone definì un eterno geometra — e del quale egli ebbe per tanto un'idea senza dubbio più degna che i filosofi cristiani, che lo fanno agire senza ragione».

8 Essais I 38, trad. it. Saggi, Milano, 1966, p. 309.

9 Essais III 9, trad. it. cit., p. 1332.

10 Essais II 17, trad. it. cit., p. 861.

11 Essais II 14, trad. it. cit., p. 807.

12 Essais II 16, trad. it. cit., p. 1051. Parafrasi di Seneca, Ep. 85: «Qui hoc potuit dicere: Neptune, numquam hanc navem, nisi rectam, arti satisfecit».

13 Essais III 1, trad. it. cit., p. 1051. La base metaforica in Cornelio Nepote è solo: «... neque tamen se civilibus fluctibus committeret, quod non magis eos in sua potestate existimabat esse, qui se his dedissent, quam qui maritimis iactarentur» (Attico VI 1).

14 Essais III 12, trad. it. cit., p. 1393.

15 Essais III 1, trad. it. cit., p. 1047.

16 Werke, a cura di E. Beutler, vol. XXIII, p. 875. Ma questo Goethe che tratta con mano così leggera la metaforica del naufragio, per il moderno pensatore dell'esistenza fu sempre troppo lontano dalla serietà della minaccia. Nel centenario della morte, Ortega y Gasset, nella citatissima conferenza Chiedendo un Goethe dall'interno ha così formulato la richiesta, anzi la condizione di una riconosciuta attualità:

«Mostrateci un Goethe naufrago e perduto nella propria esistenza, che in nessun momento sa cosa sarà di lui».

17 Werke, cit., vol. XXIII, pp. 663 ss.

18 F. Nietzsche, Die Fröhliche Wissenschaft III § 124 in Werke, Musarion-Ausgabe, vol. XII, trad. it. La gaia scienza, in Opere, ed. Colli-Montinari, Milano, 1965, vol. IV, tomo 2, p. 129. Sulla definitività esistenziale dell'essere imbarcati, si veda già la formula di Goethe (lettera a Lavater del 6 marzo 1776): «Sono ora imbarcato sull'onda del mondo, assolutamente deciso: a scoprire, vincere, lottare, naufragare, o saltare in aria con tutto il carico». Si tratta di quell'animosità di avventurarsi nel mondo che già nell'Urfaust il monologo notturno, di fronte al segno dello spirito della terra, collega

con la metafora del naufragio: «dibattermi con tutte le bufere / fra schianti di naufragio e con tremore» (un punto esclamativo è stato aggiunto solo nella versione del Faust come Una tragedia) (trad. it. in Goethe, Opere, vol. IV, Firenze, 1956, p. 27). Lo Sturm und Drang non è appunto che una forma preliminare della "esistenzialità". Il fatto che la figura dell'essere imbarcati sia già stata orientata metaforicamente, rende possibile riferirsi ad essa col suo passo corrotto. Senza il suo rapporto con Nietzsche, Georg Simmel non avrebbe potuto annunciare con queste parole all'amica Marianne Weber, il 9 dicembre 1912, la propria svolta verso la

"filosofia della vita": che egli sposterebbe la vela e andrebbe cercando una terra inesplorata, peraltro senza speranza, perché il viaggio troverà «la sua fine ancor prima di toccare la costa». A lui in ogni caso non succederà come a molti suoi colleghi e contemporanei, «di sistemarsi sulla nave come a casa propria, cosicché alla fine pensano che la nave stessa sarebbe la nuova terra» (M. Weber, Lebenserinnerungen, Bremen, 1948, p. 385). Tutta la ricchezza di riferimenti della metaforica diventa visibile quando si possa trasformare il paragone estremo della risolutezza autentica nella formula del distanziarsi da una comodità così falsa che prende la nave ancora in pericolo per il suolo inattaccabile di una nuova terra.

19 F. Nietzsche, Werke, Musarion-Ausgabe, vol. XII, pp. 155 ss.

20 Lamoral de Ligne, Nouveau recueil de lettres, Weimar, 1812 p. 36.

21 F. Nietzsche, Werke, cit., vol. VI, p. 101, trad. it. Opere, Milano, 1967, vol. IV, tomo 1, p. 160.

22 Werke, cit., vol. VI, p. 90, trad. it. Opere, cit., vol. III, tomo 2, pp. 370-371.

23 F. Overbeck, Christentum und Kultur. Aus dem Nachlass. a cura di C.A. Bernoulli, Basel, 1919, p. 136.

24 Die Fröhliche Wissenschaft, I § 46, in Werke, cit., vol. XII. p. 79, trad. it. La gaia scienza, in Opere, cit., vol. V, tomo 2, p. 75.

25 Ibidem, IV § 289, in Werke, cit., vol. XII, p. 210, trad. it. La gaia scienza, in Opere, cit., vol. V, tomo 2, p. 92.

26 Werke, cit., vol. XX, p. 148, trad. it. in Opere, cit., vol. VI, tomo 4, p. 75.

27 Die Fröhliche Wissenschaft, I § 45, in Werke, cit., vol. XII, p.

78, trad. it. La gaia scienza, in Opere, cit., vol. V, tomo 2, p. 74.

28 Anthologia Graeca, IX 69, ed. H. Beckby, München, 1965-1967 2, vol. III, pp. 38 ss.

29 Giacomo Casanova, Histoire de ma vie, Wiesbaden-Paris, 1960, vol. III, p. 93. Il distico è qui utilizzato nella versione di Giano Pannonio (XV secolo): «Inveni portum. Spes et fortuna valet: / Nil mihi vobiscum est: ludite nunc alios » (ibidem, p. 102). Si tratterebbe della traduzione di due versi greci di Euripide, replica l'avventuriero all'abate, «ma torneranno utili un'altra volta, Monsignore, perché da ieri ho cambiato parere».

30 Alain René Lesage, Histoire de Gil Blas de Santillane (1724), IX c. 10, trad. it. Storia di Gil Blas de Santillana, Milano, 1976, vol. II, p. 570.

Capitolo 3

Estetica e morale dello spettatore

La configurazione è stata creata dal romano Lucrezio. Il secondo libro del suo poema cosmico esordisce con l'immaginazione di osservare dalla salda riva il travaglio dell'altro sul mare agitato dalla tempesta: «... e terra magnum alterius spectare laborem». La gradevolezza dello spettacolo non sta certo nelle pene di un altro, ma nel fatto di godere il proprio imperturbato punto di vista. Non è affatto questione di un rapporto tra uomini, quello che soffre e quello che non soffre, ma del rapporto del filosofo con la realtà: il tema è l'utile della filosofia di Epicuro, il possesso di un terreno saldo e inattaccabile dal quale guardare il mondo. Anche lo spettatore di immani battaglie, che però è al sicuro dai pericoli della guerra, deve semplicemente esemplificare il divario tra il bisogno di felicità e la caparbia inflessibile della realtà fisica. Solo l'assicurazione filosofica dello spettatore può mitigare in distanza questo divario. È il saggio — o perlomeno l'uomo che la doctrina sapientum ha preparato al processo della natura e al funzionamento del cosmo — che nella figurazione dello spettatore porta a compimento l'ideale di teoria della filosofia greca classica, ma anche che in un punto decisivo gli si oppone.

L'opposizione significa: lo spettatore gode non della sublimità degli oggetti che la sua teoria gli dischiude, ma della consapevolezza di sé di fronte al turbine di atomi di cui consiste tutto ciò che egli osserva — perfino lui stesso. Il cosmo non è più l'ordine la cui visione colma di eudemonia chi lo contempla. È tutt'al più la garanzia residua che c'è un terreno solido al quale l'elemento ostile non arriva. Significativo a questo riguardo è non solo il fatto che Epicuro è greco e Lucrezio romano, ma che tra di essi corrono due secoli. L'indifferenza della teoria si è data lo stesso rango e potere, si è messa all'altezza dell'indifferenza della realtà rispetto alla sua particella uomo.

Come d'altronde nel saggio di Epicuro e di Lucrezio si incarna qualcosa dell'immagine dei loro dei, situati al di fuori dei mondi, e che

è come se fossero passati per la filosofia. Essi possono essere beati, come si dice che siano, solo perché non sono né i creatori né gli amministratori dell'accadere del mondo, e si dedicano interamente a se stessi. Lo spettatore del mondo non è capace di essere così puro. Per poter consolidare il proprio modesto esser-quasi-fuori-del-mondo, gli occorre almeno la fisica degli atomi. Vero spettatore potrebbe essere solo un dio; ma un dio non vuole nemmeno questo. Però il tardo Medioevo — dimenticando gli insegnamenti di Aristotele sull'esclusività con cui il motore immobile si consacra a se stesso — ha reso anche Dio spettatore del teatro del mondo.

Come se avesse interrotto la propria eternità solo a questo scopo, per lui tutte le creature diventano, secondo le parole di Lutero, «larve e maschere», un «gioco di Dio, che ha loro permesso di sollevare un poco il capo».

Ricorrendo ancora una volta alla metafora del pericolo in mare e del naufragio, coerentemente Lucrezio parla del proprio universo di moti disordinati degli atomi come dell'oceano della materia («pelagus materiae»), da dove le forme della natura, quasi rottami di grandi naufragi («quasi naufragiis magnis multisque coortis»), vengono scagliate sulla riva dell'apparenza visibile, indizi ammonitori ai mortali della perfidia del mare. Solo perché la scorta di atomi è inesauribile, le catastrofi della realtà fisica possono restare feconde di configurazioni, e generare per l'uomo che sta sulla riva la facciata di una certa regolarità. È chiaro cosa significhi qui lo *indicium mortalibus*: l'uomo fa bene ad accontentarsi della parte di spettatore e a non abbandonare la propria posizione filosofica di fronte e al disopra del mondo della natura. Dall'identità di catastrofe e produttività in questa teoria di un universo in divenire e in dissoluzione, come individuo egli non può trarre alcun profitto. (1) Nella grande Kulturkritik del quinto libro Lucrezio ricorre nuovamente alla metafora nautica. Come nel secondo libro la generazione di tutte le forme fisiche, qui è la nascita dell'uomo ad essere considerata come un naufragio. (2) La natura getta il bambino dal ventre della madre sulla riva della luce («in luminis oras») come il navigante viene scagliato sulla terra dai flutti infuriati. Non solo il corso e la fine della vita, ma già il suo inizio si piega alla metafora del naufragio. Anche qui lo sfondo continua ad essere l'idea — ulteriormente accentuata nel senso della critica della civiltà — della

innaturalità della navigazione. L'uomo primitivo che viveva secondo natura entro i propri limiti, conosceva la navigazione tanto poco quanto conosceva la morte a migliaia in guerra, «sub signis».

Invano il mare allettava al passo falso della civiltà l'uomo pago della propria parca esistenza: «improba navigii ratio tum caeca iacebat». (3) Il fenomeno metaforico e il fenomeno reale dell'attraversamento del limite della terraferma alla volta del mare, si sovrappongono uno all'altro, come il rischio metaforico e il rischio reale del naufragio. Ciò che spinge l'uomo sul mare aperto è anche la trasgressione del limite dei propri bisogni naturali. E così la schiatta degli uomini inutilmente si affanna, senza frutto, consuma il tempo della vita in futili pene perché non rispetta lo scopo e i limiti del possesso, e addirittura non sa neanche fino a che punto il piacere reale può essere aumentato. Lo stesso stimolo che a poco a poco porta la vita fuori sul mare, agita anche il grande ribollire delle guerre. (4) Il sacrilegio della navigazione punisce se stesso già col timore delle potenze superiori alle quali l'uomo si consegna e che traduce nelle immagini dei suoi dei, ai quali queste potenze vengono sostituite. (5) Ma che con esse non può stringere un patto, l'uomo lo sperimenta proprio nella vanità dei suoi sforzi di esorcizzarle: «inutilmente: perché mentre va sulla prua, al supplice voto un turbine sorge violento / e lo prende e contro le rocce lo sbatte, al guado / ignoto dell'implacabile morte».

Del tutto all'opposto, una delle idee fondamentali dell'illuminismo sarà che i naufragi sono il prezzo da pagare perché assoluta calma di vento non renda impossibile agli uomini ogni rapporto con il mondo.

È la giustificazione delle passioni discriminate dalla filosofia che viene formulata in questa figura: la ragion pura, sarebbe la bonaccia, l'immobilità dell'uomo nel pieno possesso di ogni ragionevolezza.

In uno dei suoi Dialoghi dei morti composti ad imitazione di Luciano, Fontenelle fa disputare l'incendiario del tempio di Efeso, Erostrato, con Demetrio Falereo, sul caso se per procurarsi fama sia lecito tanto costruire quanto distruggere. Il secondo aveva fatto erigere ad Atene, a propria gloria, 360 statue, il primo aveva incenerito il tempio di Efeso. Erostrato difende la distruzione col paradosso che essa sola procura agli uomini lo spazio per immortalarsi: La terra assomiglia a grandi lastre di marmo dove ciascuno vuole scrivere il proprio nome. Quando le lastre sono piene, bisognerà pure cancellare i nomi già scritti

per metterne dei nuovi. Che accadrebbe, se tutti i monumenti degli antichi esistessero ancora? (6)

La passione vendicativa che all'uno fa distruggere le statue e gli edifici dell'altro, elimina nello stesso tempo gli inciampi per una nuova voglia di fare e per una nuova razionalità. Erostrato può concludere la disputa agli inferi con questa constatazione: Sono le passioni che fanno e disfano tutto. Se sulla terra regnasse la ragione, non vi accadrebbe nulla. Si dice che i piloti temano soprattutto i mari pacifici dove non si può navigare, e che desiderino il vento a rischio di avere tempeste.

Tra gli uomini le passioni sono i venti necessari per mettere in moto tutto, benché sovente provochino delle bufere.

Questo è il pareggio reciproco delle grandezze universali che comincia a essere usuale per l'illuminismo; il naufragio come possibilità estrema non viene esplicitamente ricordato. Che il colare a picco nel naufragio possa essere un modello non eroico, è il tema di un altro dialogo dei morti, che mette a confronto l'imperatore Adriano e Margherita d'Austria, figlia di Massimiliano - l'«ultimo cavaliere» — e di Maria di Borgogna.

L'imperatore vorrebbe dar risalto alla propria morte contro il modello di Catone uticense; Margherita invece sostiene che nulla è più facile che morire, una volta che ce lo si sia proposto sul serio. Adriano vorrebbe che la propria morte, che non ha nulla di straordinario (a letto, tranquillo e inosservato, non senza aver lasciato un'ultima serena poesiola), fosse intesa come la morte filosofica: la sua caratteristica sarebbe la leggerezza invece che l'alterigia. Ma su questo punto Margherita pensa di poter offrire di più: più bellezza, meno scalpore.

Durante la traversata che doveva condurla al proprio futuro consorte, Filiberto II di Savoia, un temporale l'avrebbe portata al limite del naufragio e in quest'occasione essa avrebbe ideato il proprio epitaffio.

La morte per naufragio si muove interamente nell'ambito della finzione, dell'anticipazione, ma proprio in ciò deve rappresentare, tra la leggerezza di Adriano e la caparbieta di Catone, una serena tranquillità: «A dir la verità non sono morta, ma non è dipeso da me ...

La fermezza di Catone è eccessiva in un senso, la vostra in un altro, la mia è naturale.

Catone è troppo affettato, voi troppo faceto, io sono ragionevole».

Alla donna il sangue freddo dei due filosofi antichi appare sinistro: vi sarebbe violenza tanto nella poesia quanto nel pugnale. L'incombente naufragio era invece una violenza del tutto esterna, senza messa in scena. Comporre «a sangue freddo» il proprio epi taffio vorrà ben dire qualcosa: Durante tutta la vostra vita avete fatto tutt'e due i filosofi, e vi eravate fatti un punto d'onore di non temere la morte ... Ma io, finché la tempesta imperversava, avevo il diritto di tremare e di lanciare grida fino al cielo senza che nessuno vi trovasse da ridire o mi stimasse di meno; invece sono rimasta così tranquilla che ho potuto farmi l'epitaffio.

A questo punto della competizione per la morte più significativa, l'imperatore nel regno delle ombre diventa indiscreto e chiede se il famoso epitaffio non fosse stato composto magari in un secondo tempo, sulla terraferma: «Entre nous, l'Epithaphe ne fût-elle point faite sur la terre?». Margherita si schermisce da una domanda così importuna sulle vere condizioni, chiedendo a sua volta se lei ha forse preteso dall'imperatore una rivelazione analoga sull'origine dei suoi versi. Può trattarsi solo dei versi di Adriano contenuti nell'Anthologia palatina, coi quali egli aveva preso congedo in punto di morte dalla propria anima chiamandola ospite e compagna del corpo: «Animula, vagula, blandula / Hospes comesque corporis, / Quae nunc abibis in loca / Pallidula, rigida, nudula, / Nec, ut soles, dabis iocos ...». Se è morendo oppure giocando con l'idea della morte che si parla in questo modo, Margherita non l'ha neppure chiesto all'ombra dell'imperatore. E così questi deve rassegnarsi alla constatazione che, come norma, basterebbe l'usualità della vita quotidiana, la moderazione anche nella virtù, la quale «è grande abbastanza quando non supera i limiti della natura». È una formula di rassegnazione di due spettatori della morte e del naufragio che stanno sulla sicura proda — negli inferi, nell'imperturbabilità dei morti.

Ironiche sono tanto questa distanza metafisicamente esagerata dalle sventure terrestri, con la sua «saggezza» post mortem, quanto la ripulsa dell'insinuazione che la spavalderia poetica sul caso critico, in ambedue i casi potrebbe essere stata tempestivamente anticipata oppure ideata solo in seguito: che potrebbe cioè essere rimasta un atteggiamento estetico non realizzato «esistenzialmente».

Solo l'esotismo cosmico dei Lumi, tra gli inventori del quale c'è anche Fontenelle, riproduce la figura del naufragio in una variante la cui originalità corrisponde all'epoca. L'idea di fondo di Fontenelle era che sulla luna o su qualche altro corpo celeste la ragione potrebbe essere meglio rappresentata che sulla terra e dall'uomo.

Per l'immaginazione doveva costituire allora un allettamento continuo raffigurarsi la terra esaminata dalla prospettiva di una tale superiore razionalità. Voltaire lo farà in *Micromégas*, ma Fontenelle lo ha anticipato predeterminando lo schema di un ingegnoso capovolgimento.

Nelle fontenelliane *Conversazioni sulla pluralità dei mondi*, la marchesa — prototipo della donna assetata di sapere e oggetto di rischiaramento di molti trattati dell'illuminismo — viene istruita sui rudimenti dell'astronomia e della cosmologia speculativa. Fin nel diciannovesimo secolo inoltrato venne letto questo testo galantemente filosofico il quale, tra le altre cose, dava anche modo di riflettere sulle difficoltà che avrebbero potuto incontrare curiosi abitanti della luna messisi in viaggio alla volta della terra. In confronto all'atmosfera della luna, quella della terra sarebbe tanto grossolana e densa quanto l'acqua in confronto all'aria; astronauti che si immergessero nella nostra atmosfera, vi annegherebbero e precipiterebbero morti a terra.

Di fronte a questa prospettiva la marchesa è sopraffatta dalla curiosità: «Oh, avrei proprio voglia che succedesse un grande naufragio, il quale gettasse qui attorno un buon numero di questa gente: così potremmo considerare a nostro agio il loro aspetto straordinario». (7) Ma compito del filosofo è anche mettere in guardia da esistenze di origine superiore: da esse ci si potrebbe aspettare che capovolgano il rapporto tra spettatore e oggetto. E questo i selenauti potrebbero farlo facilmente, «se fossero abbastanza abili da riuscire a navigare sulla superficie esterna della nostra atmosfera e ci pescassero da là come pesci, per la curiosità di osservarci». La marchesa — e questo è un elemento della temerarietà teoretica dell'appena scoperto carattere femminile dell'illuminismo — non esita neanche di fronte a questo rischio: di essere almeno come oggetto ancora un po' spettatore, e non esclude di andar volontariamente nella rete dei pescatori stranieri, «solo per avere il piacere di guardare quelli che mi avessero pescata». L'illuminista, bruscamente trasformatosi in sedatore della curiosità,

deve cercare di dissuaderla con lunghe argomentazioni.

Nel suo romanzo fantascientifico Voltaire declinerà ulteriormente questo fortunato paradigma. In questo però non è così originale come nella sua risoluta opposizione alla configurazione di Lucrezio. Contro di essa egli fa appello a tutto il pathos della propria morale.

Deve però accettare il naufragio come modello, perché anche per lui le «passioni» sono l'energia motrice del mondo degli uomini. Coltivare il proprio giardino ritirandosi nella rassegnazione, come Candido alla fine delle sue avventure, non può essere presentato come sapienza dell'inizio, come esistenza filosofica dell'appartarsi dal mondo nel «giardino» di Epicuro. Anche Candido deve passare attraverso il proprio naufragio a Lisbona, deve vedere il giusto anabattista che sprofonda in mare e il brutale marinaio che sopravvive, perché la rassegnazione della fine non venga rosa dalla «passione», che qualcosa del mondo gli sia sfuggito.

Voltaire non si fida delle rinunce al mondo.

L'eroe del suo primo racconto filosofico sulla necessità e il destino, Zadig, lamenta con un eremita quanto fatali sarebbero le passioni degli uomini. Questi gli replica che esse sono come il vento che soffia nelle vele di una nave, il quale talvolta la ribalta, ma è anche quello che la fa avanzare. Il vento è come la bile, che ci può rendere collerici e malati: però non possiamo vivere senza di essa. Questa vita viene tenuta in moto proprio da ciò che può esserle mortale: «Quaggiù tutto è pericoloso, e tutto è necessario». (8) Il naufragio è solo un sintomo di questa antinomia di incentivo e minaccia.

È questo il motivo per cui non può essere rinnovato il consiglio di Montaigne, di non lasciare il porto per il mare. L'amica di Voltaire nel castello di Cirey, la marchesa dello Châtelet, tanto dotta quanto pratica del mondo, nel proprio trattato Sulla felicità — che venne pubblicato solo nel 1779, trent'anni dopo la sua morte — ha imputato la perdita dell'occasione decisiva della felicità proprio allo star fermi nel porto della riflessione ragionevole. Un'altra delle antinomie dell'esistenza è che, perché si possa riuscire, riflessione e progetto devono precedere l'azione; ma che in tal modo la realizzazione viene differita così a lungo che, quando si sa come raggiungere la meta, nuovi ostacoli si sono già frapposti. «Preveniamo queste riflessioni che si fanno più tardi ...». Cosicché la marchesa inizia il proprio trattato proponendo al lettore di

non perdere, per riflettere, neanche un attimo del tempo breve e prezioso che abbiamo a disposizione per sentire e pensare — di non passarlo a calafatare la nave, mentre potremmo essere già in mare e godere dei piaceri che là sono possibili. (9) Il porto non è più un'alternativa al naufragio; è il luogo dove la felicità della vita è sfuggita.

Ma anche lo spettatore non è più la figura di una esistenza d'eccezione del saggio ai margini della realtà; è diventato esponente di una di quelle passioni che animano la vita e nello stesso tempo la minacciano. Benché non sia personalmente coinvolto nell'avventura, è esposto, preda inerme, all'attrazione di sfaceli e sensazioni.

L'estraneità dello spettatore non è quella della contemplazione ma quella di una curiosità bruciante. Ciò che Voltaire non concede a Lucrezio, del quale cita i versi del proemio almeno due volte, è la riflessività dello spettatore alla vista dell'altro in pericolo. Che gli uomini accorran «con un segreto piacere» alla riva per pascersi dello spettacolo di una nave incalzata dalla tempesta, con i passeggeri che nella situazione disperata levano le mani al cielo e sprofondano in mare assieme alle loro spose che tengono in braccio i figlioli, tutto ciò gli apparirebbe una mostruosità, se Lucrezio avesse ragione. Ma Lucrezio non sa di cosa parla. Si accorre a uno spettacolo simile per curiosità, e la curiosità è «un sentimento naturale dell'uomo».

Ognuno dei curiosi raccolti sulla riva impiegherebbe tutte le proprie forze, se potesse, per salvare quei naufraghi. Allo stesso modo, durante un'esecuzione capitale non è per cattiveria che i curiosi si accalcano alle finestre; sarebbe così se in questa circostanza essi si compiaceranno di riflettere sulla propria estraneità. Questa è l'alternativa: «... non è per riflettere su di sé ... è unicamente per curiosità ...». (10) Voltaire comincia anche la voce «Curiosità» del Dizionario filosofico citando e traducendo i primi versi del secondo libro di Lucrezio. Subito dopo immagina di rivolgere la parola direttamente al poeta, interrompendolo: egli si inganna in morale come si è sempre ingannato in fisica. Soltanto la curiosità induce gli uomini sulla riva a guardare la nave in pericolo. (11)

Voltaire si richiama alla propria esperienza di un piacere simile, il quale avrebbe qualcosa a che vedere con inquietudine e disagio, ma

niente con la riflessione che Lucrezio introduce nella posizione dello spettatore.

In quell'occasione non vi sarebbe stato nulla di un tacito confronto tra la propria sicurezza e l'altrui pericolo: «... ero curioso e compassionevole». Questa passione soltanto spinge gli uomini a salire sugli alberi per assistere alla carneficina di una battaglia o a una esecuzione pubblica. E non è una passione solo umana, perché l'uomo la condivide con le scimmie e i cuccioli dei cani.

Voltaire stesso si è visto una volta nella figura del naufrago, quando, dopo essere sfuggito nel 1753 a Francoforte alle persecuzioni del re di Prussia, passa tre settimane della riacquistata sicurezza a Magonza, per asciugare le proprie «vesti fradicie del naufragio». (12) Il 12 agosto 1753 scrive da Strasburgo alla contessa Lützelburg, che il destino tratta il pover'uomo allo stesso modo in cui si gioca al volano, mentre la brevità del giorno della vita farebbe sperare in una sera senza tempeste: «È terribile finire una carriera così breve e infelice in mezzo alle tempeste». Il 2 settembre scrive di nuovo alla contessa, ed ora relativizza la possibilità di ogni senso di sicurezza, tanto del naufrago in salvo quanto dello spettatore, con l'immagine dei marinai che in porto ripensano alle proprie avventure — un'immagine il cui senso di confidenza e sicurezza egli subito distrugge col dubbio iperbolico se in questo mondo esista un tal porto: «I marinai amano parlare in porto delle loro tempeste, ma c'è un porto in questo mondo? Dovunque si naufraga in un ruscello».

Un anno prima del «naufragio» nella fuga da Berlino, nel racconto filosofico Micromega, (13) Voltaire aveva introdotto, col gigante di Sirio e il suo accompagnatore di Saturno, uno spettatore di grandezza superiore al naturale. I due viaggiatori arrivano sulla terra proprio quando la celebre spedizione di Maupertuis, di ritorno dalla Lapponia, si trova sul Baltico. Per farsi beffe del proprio rivale di Berlino, Voltaire approfitta della circostanza che i giornali avevano già annunciato il naufragio della spedizione. Egli guarnisce questo incidente con l'interesse degli stranieri per la minu scola — ai loro occhi — imbarcazione e per i suoi occupanti.

Ciò che i ricercatori umani avrebbero vissuto come la propria catastrofe, era invece solo l'altra faccia dell'interesse teoretico che essi

avevano suscitato negli spettatori provenienti dall'altra stella: con gran cautela, il gigante aveva posato la nave sul palmo della propria mano. La sua lente d'ingrandimento, che gli permetteva di distinguere ancora giusto una balena e una nave, non bastava per un essere insediato al di sotto della soglia della percettibilità: «un essere così impercettibile come degli uomini». La storia umana è un evento inavvertibile su scala cosmica.

Voltaire pensa che la straniata prospettiva dei giganti cosmici aiuterebbe anche i propri lettori a non considerarli degni di nota, e a rivedere il dispendio di energie in essi investito. Con l'occhio rivolto agli alti granatieri del re di Prussia davanti alla propria finestra, dal mezzo del racconto egli formula l'apostrofe: certo il capitano allungherebbe i loro elmi di un'altra spanna, se gli capitasse di leggere il libro. Ciò gli sembra la più ridicola compensazione all'irrelevanza postcopernicana dell'uomo. Se si ripensa alla diligente marchesa di Fontenelle, si nota che l'uomo, di fronte ai superiori compagni di cosmo, ha perso ogni chance di essere a sua volta ancora spettatore: egli è il puro oggetto di criteri estranei, che presume di essere soggetto.

Un decennio più tardi, nella voce « Curiosità » del suo dizionario tascabile, Voltaire la prende ancora più alla larga per liberare la figura dello spettatore di fronte al naufragio dal sospetto — che gli appare terribile — dell'autocompiacimento riflesso.

Se fosse immaginabile un angelo che vola giù dall'empireo per osservare attraverso una spaccatura della terra le pene dei dannati nell'inferno, onde godere in questo spettacolo della propria impassibilità, quest'angelo non potrebbe più essere distinto da un diavolo. Anche senza tale perfida riflessione l'uomo non si troverebbe in buona compagnia con la propria passione della curiosità, quando questa gli fa prendere tutto per uno spettacolo, di qualunque cosa possa trattarsi, compresi gli esperimenti della fisica. Voltaire parla per esperienza diretta («Cela m'est arrivé ...») non solo quando giudica lo spettatore del naufragio; si riferisce ad essa anche quando passa dall'esperimento ideale dell'angelo alla natura dell'uomo: «Io penso — sulla base della mia propria esperienza e di quella di tutti i miei sciocchi confratelli — che non si accorre ad uno spettacolo, di qualunque genere esso sia, che per curiosità ... ».

L'uomo è a tal punto un essere curioso che, nella curiosità, non si

dà addirittura più pensiero di se stesso.

È l'abate Galiani a contestare esplicitamente, in una lettera da Napoli del 31 agosto 1771 diretta a Madame d'Epinay, questo articolo di Voltaire, tornando per l'occasione all'immagine del naufragio e del suo spettatore. Egli dà al paragone un'altra piega. Se la curiosità fosse una passione tale come la vede Voltaire, a maggior ragione avrebbe bisogno della premessa del punto di vista incontestato, della sicurezza da ogni rischio. Lo spettatore è affascinato dal fatale spettacolo che si svolge sul mare solo perché si trova su un terreno solido. La curiosità è una sensazione dalla quale il minimo sentore di pericolo ci strappa, costringendoci ad occuparci solo di noi stessi. Per questo motivo il teatro, secondo Galiani, è una perfetta esemplificazione della situazione umana.

Solo dopo che gli spettatori hanno avuto i loro posti sicuri può dispiegarsi, di fronte a loro, lo spettacolo degli uomini in pericolo. Questa tensione, questa di stanza non può mai essere troppo grande: «Più lo spettatore è al sicuro e più grande è il pericolo che vede, tanto più s'interessa allo spettacolo. Questa è la chiave di tutti i segreti dell'arte tragica, comica, epica». Cosicché Lucrezio non avrebbe completamente torto.

Sicurezza e felicità sono le condizioni della curiosità, e questa è il loro sintomo. Un popolo curioso sarebbe un grande elogio per i suoi governanti; infatti, più una nazione è felice più è curiosa. «Ecco perché Parigi è la capitale della curiosità».

Il punto dove in definitiva Galiani si oppone con più forza a Voltaire, è la tesi che la curiosità sia comune a uomini e animali. La curiosità è un indizio della capacità dell'uomo di affrontare senza timore eventi insoliti, eccitanti, estremi; mentre gli animali ne verrebbero solo atterriti. «Gli animali si possono spaventare, ma non si potrà mai incuriosirli». Per Galiani la curiosità, in quanto facoltà della distanza, è un criterio antropologico.

Poiché agli animali la curiosità è preclusa, l'uomo curioso è più uomo di un altro ...

L'uomo come animale curioso è sensibile ad ogni spettacolo. Quasi tutte le scienze sono nate dalla curiosità, e la chiave di tutto è un fondamento di sicurezza e una condizione senza dolore dell'animale curioso. Benché in tutta la lettera di Galiani navigazione e terraferma

non vengano menzionate neppure una volta, lo sfondo metaforico creato da Lucrezio è sempre presente, quando sicurezza e pericolo, felicità e curiosità vengono collocate nel loro rapporto di condizionamento. In primo piano si è spinto il paragone del teatro, che per Galiani ha più forza. Non gli procura alcun disagio il fatto che, ormai, i «posti sicuri» degli spettatori non possano essere altrimenti qualificati che con la comodità dei palchi, che sono al sicuro dalla pioggia.

Il bisogno di raggiungere il piano dell'estetica, e di rappresentare su di esso ciò che è umanamente essenziale, ammette ormai la necessaria distanza tra sicurezza e pericolo solo nella forma di una situazione artificiale, che non è reale neppure nella materia prima metaforica. Il pericolo viene recitato, la sicurezza è quella di una tettoia.

Trasferito dal mare al teatro, lo spettatore di Lucrezio viene sottratto alla dimensione morale, è diventato spettatore «estetico».

Ma il passaggio al piano dell'estetica è soltanto un aspetto della rimozione della metafora del naufragio.

L'altro aspetto è che in Galiani è caduto il principio della natura inviolata e del sacrilegio nautico commesso contro di essa. L'ottavo dei Dialoghi sul commercio dei grani lo enuncia chiaramente. All'inizio vien detto che l'uomo è una grandezza indefinibile; e più avanti, che anche la natura è qualcosa di smisurato e indefinito col quale l'uomo non può stringere un patto, ma col quale non può neppure accomodarsi al modo di uno scettico: «Con quel poco di arte e d'ingegno che Dio ci ha donato diamo battaglia alla natura e spesso riusciamo a vincerla, impiegando contro di essa le sue stesse forze».

Il naufragio non è più l'immagine estrema della situazione dell'uomo nella natura. La metafora non sarebbe più adatta a dire ancora ciò che una volta essa implicava.

Risolvere il problema della guida della nave è affare della tecnica, della scienza. E poiché le cose stanno così, proprio adesso la metaforica della nave può simboleggiare l'avvedutezza dell'amministrazione dello stato nel suo contrasto con ogni tipo di passione:

Entusiasmo e amministrazione sono due termini contraddittori ... e anche se entriamo nel porto di questa fragile evidenza ... non dobbiamo mai prestare il fianco al vento e alle onde sì che la nave sbandi. La cosa più importante è che si arriverà quando si potrà, ma arrivare bisogna.

Evitate i grandi urti, moderate i movimenti, andate al largo, se non volete rovesciarvi. (14)

Il primo riflesso tedesco della configurazione naufragio-spettatore sembra essere un epigramma di Johann Joachim Ewald del 1775, dal titolo «La tempesta»: D'un colpo si fa notte, urlano forte i venti, e cielo e mare e fondo appaiono indistinti. Va alle stelle la nave e di nuovo giù piomba, tra i flutti scompare, sol vede intorno tomba; tuona di là, qua fulmina, l'etere crolla tutto, nube a nube s'ammucchia, e flutto sopra flutto, or la nave si schianta, a me ... nulla è accaduto, perché sol dalla riva la tempesta ho veduto. (15)

La posizione esteticamente indisturbata dell'io poetico viene prodotta per il lettore come *pointe*, sul modello dello svegliarsi da un incubo. Questo asincronismo tra esperienza vissuta e linguaggio privatizza la configurazione. Solo in un secondo momento veniamo assicurati che la posizione dello spettatore di fronte alla feroce sciagura non è stata abbandonata e può venir mantenuta. La compartecipazione dello spettatore viene presupposta di una tale intensità che, per così dire, gli si deve ricordare che egli non è coinvolto; sotto questo aspetto la sua sorpresa è il correlato artificiale della simulata densità d'esperienza dell'autore.

Ancora una volta si deve pensare all'ode I 14 di Orazio, dove il poeta spettatore, presago e mettendo in guardia da ulteriori avventure, esorta a rientrare in porto la nave devastata dalla tempesta, ma non ancora schiantata: «O quid agis? Fortiter occupa portum!».

Qui però lo spettatore è giustificato solo perché può intervenire, perché può gridare di tornare indietro — è giustificato perché, da fuori, riesce a vedere la posizione e le condizioni della nave più chiaramente di coloro che la guidano. (16) In Orazio la posizione dello spettatore è, in un altro modo, quella di chi è coinvolto: chi più vede, ha una responsabilità più pesante.

Già sotto questo aspetto l'immagine è orientata «politicamente», anche se senza intenzione — pure ammettendo che l'interpretazione di Quintiliano della barca desolata come allegoria della nave dello stato non sia del tutto sicura. (17) Perciò non è possibile che il poeta abbia provato e pensato ciò che il suo commentatore gli attribuisce: rispetto al suo modello greco Alceo, egli avrebbe «attenuato lo spavento del navigante, che onde mugghianti circondano, nella riflessione dello

spettatore partecipe che osserva dalla riva l'imbarcazione in lotta contro gli elementi». (18) L'identificazione, nel frammento di Alceo, del poeta col navigante e la sua angustia, in quanto cieco sbigottimento non era senz'altro anche più «forte» del lamento ammonitore dello spettatore «veggente». L'intensità del lamento sta nella volontà di stornare la sciagura, e ciò può venire e imporsi solo «da fuori». A considerare più precisamente, il navigante di Alceo era stato «più» spettatore della propria angustia di quello che Orazio fa parlare. Il primo percepisce solo ciò che è attuale come perdita e alterazione dell'orientamento, mentre l'altro riconosce la presente condizione di ingannevole quiete dopo la tempesta come inevitabile fragilità per ogni prova futura.

In entrambi i casi il problema dell'intensità del soggetto poetico è in relazione col riferimento temporale poeticamente evocato. Non è lecito mettere Alceo nella forma del preterito per il motivo che il suo io è palesemente sopravvissuto alla tempesta, perché altrimenti non avrebbe potuto comporre poesie. Vorrebbe dire identificare il poeta col suo io simulato. Questo approccio porta inevitabilmente a misconoscere, in Orazio, il riferimento al futuro. Per Orazio la percezione attuale si trasforma nell'indizio di una fatalità che gli altri non vedono. Per quanto «politica» possa essere l'interpretazione che egli dà della propria percezione della funesta minaccia, la possibilità dello spettatore era la premessa che gli permise di riprendere l'immagine del Greco. (19)

Non è un caso — anche se manca un nesso documentabile — che «La tempesta» di Ewald sia stata composta nel 1775, l'anno del terremoto di Lisbona, che doveva farla finita con l'ottimismo metafisico sul tipo di quello dei seguaci tedeschi di Leibniz.

Nel 1792 Herder ha fatto ricorso alla metaforica di naufragio e spettatore per illustrare la posizione del pubblicoedesco rispetto alla Rivoluzione francese. Già nel 1769, imbarcatosi da Riga verso la Francia per studiare l'illuminismo nel luogo di origine, era stato convertito in mare: «... e così sulla nave divenni filosofo; ma un filosofo che aveva ancora male appreso a filosofare naturalmente, senza libri e attrezzi». (20) La distesa marina lo fa ripensare alla tabula rasa come condizione dell'autenticità e dell'autonomia delle idee: «Quando sarò arrivato al punto di poter distruggere in me tutto ciò che ho appreso, e trovare da solo ciò che penso e apprendo e credo?». Ancora

non si sente al di là dell'antitesi, di far filosofia partendo dalla natura invece che dai libri:

Se avessi potuto questo, quale punto d'osservazione, seduto sotto l'albero della nave nel vasto oceano, per poter filosofare su cielo, sole, stelle, luna, aria, vento, mare, pioggia, corrente, pesce, fondo marino, e poter scoprire da sè la fisica di tutto ciò! ...

il fondo marino è una nuova terra! Chi la conosce? Quale Colombo e Galileo è capace di scoprirla? Quale nuova navigazione sott'acqua, quali nuovi cannocchiali per questa immensità devono essere ancora inventati?

Ma l'incontro con alcuni protagonisti dell'illuminismo francese vicini all'Enciclopedia non fu evidentemente adeguato al pathos di questa grande pretesa. Il viaggio fornì poi anche la svolta della metafora. Durante il ritorno, nel gennaio 1770, la nave di Herder colò a picco tra Anversa e Amsterdam. Il mare, come luogo in cui il soggetto dello Sturm und Drang scopre se stesso, si è fatto identificare come violenza estranea.

Già nel 1774 Herder definisce lo stato della filosofia attraverso la metafora del naufragio: non solo come «dubbio in cento forme», ma anche come «contraddizioni e ondate marine: o si affonda, o quel che della moralità e filosofia si salva dal naufragio è appenadegno di menzione». (21) Questa è soltanto una delle immagini che in rapida sovrapposizione affiorano dal suo primo progetto di una filosofia della storia, la quale avrebbe trovato la propria realizzazione un decennio più tardi nel primo volume delle Idee per una filosofia della storia dell'umanità.

Nel 1792, nella diciassettesima delle sue Lettere per il progresso dell'umanità, egli tira le somme sulla distanza tedesca dalla rivoluzione dei vicini. (22) L'evento l'avrebbe occupato e preoccupato più di quanto desiderasse. Spesso si sarebbe augurato «di non aver vissuto questi tempi». Certo la natura stessa della cosa comporta che vi si debba pensare e che si rifletta razionalmente sulle sue conseguenze; la distanza però non sarebbe data solo dall'effettivo grado di lontananza tra evento e osservatore, ma più ancora dalla diversità dei caratteri nazionali. Grazie ad essi sarebbe già decisa la distribuzione delle parti tra attori e spettatori. Perfino dalla corte pontificia la Germania aveva ottenuto l'onorifico soprannome di «paese dell'obbedienza», e ogni

dubbio dei suoi reggitori su questa qualità costituirebbe «un insulto alla nazione».

La distanza sarebbe determinata anzitutto dalla lingua, la quale spiegherebbe l'insuccesso del teatro francese in Germania. Date queste condizioni, il propagarsi degli eventi appare escluso.

A questo punto Herder ricorre all'immagine del naufragio e dello spettatore, ma per il saldo punto d'osservazione di quest'ultimo resta un margine di insicurezza. Il punto di vista dello spettatore, con una svolta sorprendente e paradossale, viene subordinato a una condizione demonologica: «Possiamo assistere alla Rivoluzione francese come guardando dall'alto di una salda riva ad un naufragio sullo straniero mare aperto, a meno che il nostro genio maligno, anche senza volerlo, non ci precipiti in mare».

Ora, è singolare che anche in questo testo di Herder emerga il collegamento di metaforica del naufragio e metaforica del teatro instaurato da Galiani. Infatti la catastrofe reale è simultaneamente un dramma didascalico «nel libro di Dio, l'immensa storia universale», un dramma della provvidenza che si svolge davanti agli occhi di uno spettatore favorito già dal proprio carattere nazionale. La provvidenza «stessa ci mette questa scena davanti agli occhi, qui la fa accadere, dopo lunga preparazione, ai tempi nostri, perché noi la guardiamo, ne apprendiamo una lezione...». La situazione didattica vien resa possibile dal fatto che cose del genere accadono oltre confine e che a noi è consentito prendere parte a questi avvenimenti «solo come al racconto di un giornale, a meno che, ripeto, un genio maligno non ci faccia avventatamente precipitare». Naufragio e spettatore, qui sono solo l'illustrazione di facciata della situazione; dietro, il naufragio è un dramma didattico messo in scena dalla provvidenza. La sicurezza dello spettatore è minacciata dalla figura del genio maligno, che lo potrebbe precipitare in mare — tutto viene deciso nel quadro di questo dualismo di provvidenza e spirito maligno. La metafora è solo il traslato di un traslato.

Note

- 1 Lucrezio, *De rerum natura* II 550-568.
- 2 Ibidem, V 222-227.
- 3 Ibidem, V 999-1006.
- 4 Ibidem, V 1430-1435.
- 5 Ibidem, V 1226-1240.
- 6 Fontenelle, *Dialogues des morts*, in *Oeuvres*, La Haye-Paris, 1763-58, vol. I, pp. 124-125 e 64-65.
- 7 Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des Mondes* III, ed. a cura di A. Calame, p. 81.
- 8 Voltaire, *Zadig*, c. 20.
- 9 M.me du Châtelet, *Discours sur le bonheur*, a cura di R. Mauzi, p. 3.
- 10 L' A B C ou *Dialogues entre ABC*. Quatrième Entretien de la Loi Naturelle et de la Curiosité, in *Oeuvres complètes*, Basel, 1792, vol. I, pp. 278-284.
- 11 «Pardon, Lucrèce, je soupçonne que vous vous trompez ici en morale comme vous vous trompez toujours en physique. C'est à mon avis, la curiosité seule qui fait courir sur le rivage pour voir un vaisseau que la tempête va submerger. Cela m'est arrivé ...» (*Oeuvres complètes*, cit., vol. LVI, p. 62).
- 12 J. Orieux, *Leben Voltaires*, Frankfurt, 1968, vol. II, p. 106.
- 13 Voltaire's *Correspondence*, a cura di Th. Bestermann, n. 160303: «J'avoue que le morceau "curiosité" de Voltaire est superbe, sublime, neuf et vrai. J'avoue qu'il a raison en tout, si ce n'est qu'il a oublié de sentir que la curiosité est une passion, ou si vous voulez une sensation qui ne s'excite en nous que lorsque nous nous sentons dans une parfaite sécurité de tout risque. Le moindre péril nous ôte toute curiosité ...». Mi sono occupato della lettera di Galiani anche da un altro punto di vista: cfr. *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt, 1966, p. 409.
- 14 Ferdinando Galiani, *Dialogues sur le commerce des blés*, in *Opere*, Milano-Napoli, 1975, pp. 550-552.
- 15 Sulla «Tempesta» di Ewald ha richiamato l'attenzione Otto Seel (*Zur Ode I, 14 des Horaz. Zweifel an einer communis opinio*, in

Festschrift Karl Vretska, Heidelberg, 1970, pp. 204-249). La poesia è stata ristampata nell'antologia *Deutsche Epigramme* di G. Neumann (Stuttgart, 1969).

16 In merito all'inevitabile problema di ogni commentatore: se il poeta immagina il proprio "io" sulla nave o a riva, Otto Seel ha detto quanto era necessario (Zur Ode I, 14 des Horaz, cit., p. 229): «Rispetto al problema se "Orazio" "era" "a bordo della nave" oppure a terra, ogni posizione è sbagliata. La vera questione è piuttosto questa: se l'"Io" che entra in azione con un incarico speciale nella funzione superiore di "chi mette in guardia", è coinvolto nella vicenda e condivide le sofferenze e il pericolo, oppure se rappresenta fatalmente la verità e la saggezza valide in quanto voce della ragione e dell'intelligenza valide, contro l'accecamento e il coinvolgimento degli attori, ai quali vengono aperti gli occhi perché riconoscano la loro vera situazione. Qui non occorre pensare né alla spiaggia né alla riva ...».

17 Quintiliano VIII 6, 44: «Allegoria ... totus ille Horati locus, quo navem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis civilibus, portum pro pace atque concordia dicit». Contro «le soluzioni un po' penose e meccaniche di Quintiliano», che ebbero una influenza penetrante nella storia della fortuna della metafora, Otto Seel ha fatto presente la contraddizione per cui il poeta non può contemporaneamente parlare "da fuori" e intendere la "nave dello stato".

Piuttosto, la poesia conserva «una qualità tanto maggiore quanto più si lascia stare il suo linguaggio figurato così com'è» (Zur Ode I, 14 des Horaz, cit., pp. 214 e 241). Di sicuro si dovrebbe andar cauti col termine "allegoria", che suggerisce sempre classificazioni univoche. Quando ci si sia chiesti «Come dev'essere risolta l'allegoria di c. I, 14», ci si è già preclusa la possibilità metodica di rispondere: «Direi che non occorre affatto risolverla» (ibidem, p. 245).

18 A. Kiessling, cit. in O. Seel, Zur Ode I, 14 des Horaz, cit., p. 221. Il frammento di Alceo suona così: «Io non decifro / questa rissa di venti. Mare grosso: / l'onda di qua, di là s'attorce. Siamo / una ciurma a deriva. / Il fortunale strema: / rigurgiti d'acqua soverchiano / la scassa; vela diafana, squarci / enormi; anche le sartie cedono...» (fr. 46 A, trad. it. in Saffo, Alceo, Anacreonte, Liriche e frammenti, Torino, 1965).

19 O. Seel, Zur Ode I, 14 des Horaz, cit., pp. 237 s.: «Nel caso di Alceo si parla del tutto spontaneamente al passato, nel caso di Orazio

altrettanto involontariamente al presente: Alceo riferisce a posteriori un'esperienza passata, in Orazio si tratta di un fatto attuale rappresentato mimeticamente». Così continua l'esame: «La poesia non termina, smette soltanto, la preoccupazione ha un carattere di principio, e la voce ammonente e minacciosa non raggiunge una nave concreta e ancor meno un equipaggio, ma si rivolge al "tu" lirico, che per Orazio è sempre così importante».

20 *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, (1846), in *Sämtliche Werke*, a cura di B. Suphan, vol. IV, p. 1878.

21 *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, a cura di H.G. Gadamer, Frankfurt, 1967, p. 48, trad. it. *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità*, Torino, 1971. Gadamer definisce questo «precoce manifesto dello storicismo» anche una «satira amara contro l'orgoglio della ragione dell'illuminismo» (op. cit., pp. 146-148).

22 *Sämtliche Werke*, cit, vol. XVIII, pp. 314 ss.

Capitolo 4

L'arte di sopravvivere

La posizione dello spettatore di fronte alla storia esiste ancora, come dimostra il defatigante sfruttamento herderiano della metafora; ma non è più di una incontestabilità assoluta. Quanto sia diventato difficile restare spettatore lo dimostra, all'inizio del secolo seguente, la visita di Goethe al campo di battaglia di Jena nel maggio 1807. In quei giorni lo storico senese Heinrich Luden, futuro editore della rivista di politica e storia «Nemesis», ebbe con Goethe un colloquio, riferito nel 1847 nei suoi *Sguardi retrospettivi sulla mia vita*, che è diventato celebre per il fatto che la sconfitta di Jena dell'ottobre 1806 aveva profondamente inciso sulla vita di Goethe, e perché questa esperienza preannuncia l'incontro con Napoleone di due anni dopo, che lasciò a sua volta un'impressione duratura. Il racconto di Luden dimostra che non è stato Napoleone a fare di Goethe un partner deludente dei patrioti della sconfitta e della liberazione; già il visitatore dei luoghi della storia non corrispondeva alle aspettative. Appunto questo atteggiamento si dichiara nell'accento al paragone di Lucrezio — dove però va ricordato che il colloquio ebbe luogo dal traduttore di Lucrezio, Carl Ludwig von Knebel, il cui lavoro doveva apparire nel 1821. (1) Luden descrive ciò che si aspettava e ciò che vide.

Dopo la battaglia di Jena ad ogni occasione si era informato su come l'aveva presa Goethe, ed era giunto alla conclusione «che anch'egli avrebbe avuto la propria croce da portare e condiviso le sofferenze che un nemico vittorioso, spavaldo e arrogante, suole arrecare tanto ai vinti quanto ai loro inermi familiari». L'uomo che incontrò, lo descrive così: «Il suo volto era serissimo, e il suo portamento lasciava vedere che anche su di lui gravava l'oppressione dell'ora. Quell'uomo, diceva Knebel, ha sentito il colpo». Luden racconta del proprio destino a Jena, e Knebel commenta esclamando che è atroce, terribile. «Ma Goethe proferì alcune parole a voce così bassa che non le intesi». Subentra la delusione del patriota sconfitto.

Egli chiede apertamente a Goethe come gli fosse andata, e questi ora risponde alludendo allo spettatore antico: «Non ho di che lamentarmi. Un po' come un uomo che guardi giù da una solida roccia verso il mare infuriato: non può soccorrere i naufraghi, ma non può neppure venire raggiunto dai frangenti. Secondo uno scrittore antico sarebbe anzi una sensazione piacevole...».

«Secondo Lucrezio!», lo interrompe a questo punto quello che ne sarebbe stato il traduttore, e Goethe continua, annuendo e riprendendo l'immagine: «...così sono rimasto lì sano e salvo, lasciando che lo strepito selvaggio mi passasse accanto».

Luden non può nascondere che a queste parole, dette «con un certo compiacimento», «una sensazione di gelo» gli «sfiora il petto». Cerca di salvare la situazione: la sventura del singolo sparisce davanti all'immane sciagura della patria, la cui causa, anche nell'ora dell'onta e della vergogna, egli non riesce a dare per perduta. Knebel interrompe approvando con entusiasmo. «Ma Goethe non disse nulla né fece un cenno». (2)

Nietzsche doveva dire di Goethe: «Ha saputo per tutta la vita raffinatamente tacere». (3) Ma questo silenzio dopo Jena, che si localizza nell'immagine di Lucrezio, non fa che sottolineare ironicamente la distanza percorsa da Goethe rispetto al proprio sdegno giovanile contro l'atteggiamento dello spettatore. Il 25 agosto 1772, nelle «Frankfurter Gelehrte Anzeigen», l'organo critico dello Sturm und Drang curato da Merck, aveva criticato gli «Idilli» di Gessner, rimproverando loro carenza di realtà e povertà umana; così lo «Sturm», la tempesta, sarebbe «insopportabile: Voltaire, a Losanna, non può aver guardato la tempesta sul lago di Ginevra riflessa nello specchio con più calma di quelli che, stando sulla roccia attorno alla quale infuria il temporale, si descrivono minuziosamente ciò che vedono». (4) Ancora una volta Voltaire è lo spettatore di una tempesta inscenato come figura sconcertante. Il suo rapporto con la realtà, tanto mediato quanto protetto, si trasforma in una distruttiva apostrofe critica a Gessner.

Forse lo specchio è addirittura un'aggiunta iperbolica del Goethe recensore.

Quest'eventualità va considerata in un breve excursus. Nelle lettere di Voltaire sull'inverno passato a Losanna, che forse Goethe ha conosciuto o che potevano stare alla base dell'aneddoto, si parla

soltanto della vista sul lago dal letto. Si è supposto che nel far menzione di Voltaire Goethe abbia utilizzato i ricordi di Merck, scambiando però Ferney con Losanna, perché Merck aveva reso visita a Voltaire solo dopo il 1760, e precisamente a Ferney. (5)

A dire il vero, se questa congettura fosse fondata, si dovrebbe rinunciare a vedere nell'autostilizzazione di Voltaire nelle due lettere del 27 marzo 1757 a Moncrif e del 2 giugno 1757 a Thiriot, i possibili agganci per la gravidanza — esagerata fino alla caricatura del filosofo — della goethiana scena di vista sul lago. (6) Entrambe le lettere contengono il requisito più importante della distanza idillica, il letto: «Dal mio letto vedo il lago...».

Voltaire stesso ha fatto delle sue due case a Ginevra e Losanna, con la loro vista sul lago, una metafora della propria soddisfatta distanza dai re d'Europa a lui avversi, anzi, della propria situazione da essi invidiata. Nel 1759 scriveva nelle Memorie che in queste due dimore egli aveva ciò che quei principi non gli potevano dare e che anzi gli avrebbero portato via, se solo avessero potuto: «la pace e la libertà» —; e in aggiunta che aveva, di quando in quando, ciò che essi avrebbero potuto dare ma che non da loro gli sarebbe venuto: Voltaire intende il proprio denaro, che amava. Egli cita se stesso, la propria poesia programmatica epicurea del 1736, ora come programma realizzato: «...metto in pratica ciò che ho detto in *Le Mondarne*».

A quel tempo aveva concluso con il verso che doveva rappresentare il suo collegamento di morale e capacità di essere felici: «Le paradise terrestre est où je suis».

Nella posa dello spettatore cui vale l'apostrofe di Goethe, Voltaire, contro le conseguenze dell'avventura berlinese e il rifiuto del ritorno a Parigi, si era autorizzato come istanza extraterritoriale, in piena autarchia e con un automandato totale.

Tutto ciò confluisce nel carattere dello «spettatore», un carattere per Goethe indecente, come si può rilevare nella recensione degli «Idilli» di Gessner — quasi un'anticipazione dello stupore con cui Luden doveva biasimare la serenità goethiana dopo Jena. Ma nulla fa riconoscere che il visitatore del campo di battaglia di Jena del 1807, ricordandosi di aver una volta schernito il Voltaire spettatore, avrebbe potuto meglio cogliere e addirittura capire l'incomprensione dei suoi interlocutori per la propria rivendicazione della roccia dello spettatore.

Goethe ha stilizzato se stesso. La propria sprovvedutezza nella notte in cui le truppe di Napoleone occuparono Weimar, quando era sfuggito ai saccheggiatori soltanto grazie all'intrepidezza di Christiane, lo aveva segnato. In questo giorno di maggio del 1807 non sapeva ancora che l'anno dopo, incontrandolo a Erfurt, avrebbe dovuto difendere la propria posizione di spettatore contro la tentazione del vincitore, contro lo sguardo di Napoleone.

Anche Luden avrà stilizzato i propri ricordi. Essi puntano alla coriacea solidità di Goethe — allora incontestabile — che la Giovane Germania aveva reso plateale.

Tutto è predisposto al fine di mettere a confronto il patriota impegnato con l'olimpico spettatore di stampo anticheggiante. Come che sia, lo scenario del poema didascalico epicureo è tradotto nell'illustrazione di posizioni storiche, e accentuato in direzione della scandalosa problematicità di una delle due.

Che cosa è mutato? Lucrezio celebrava la liberazione dell'uomo dal timore. Cause possibili della paura erano anzitutto i fenomeni naturali, e solo in secondo luogo — e in quanto loro componente — i casi del mondo degli uomini. La liberazione era quindi innanzitutto la fisica: la fisica atomistica di Epicuro. Essa aveva insegnato a considerare le possibili spiegazioni dei fenomeni naturali come equivalenti e quindi, per l'uomo, indifferenti. Quasi partecipi di questa equivalenza, anche l'agire e il patire degli uomini — dalla nascita alla morte fenomeni appunto di questa natura — dovevano lasciare indifferente l'uomo avveduto. Ed è questo che il naufragio fa vedere: si tratta di un evento naturale, ed è un caso che con la nave colpisca l'uomo.

Che questi poi esca sul mare e si esponga ad un simile pericolo, doveva essere allo stesso modo solo un evento naturale, risultato dei suoi istinti e delle sue passioni — se con i mezzi di questa filosofia il romano Lucrezio non si fosse proposto di stigmatizzare la decadenza superciviltizzata del proprio mondo. Voltaire, dichiarando la curiosità un istinto animale e quindi un fatto di natura, in fondo aveva colto il nocciolo di questa filosofia meglio di quanto Lucrezio aveva creduto di potersi permettere. L'energia che spinge ad uscire dallo stato naturale e a non accontentarsi delle poche risorse del luogo naturale, è essa stessa parte della natura.

Il giorno di Jena tutto ciò è come dimenticato, poiché l'ispezione del campo di battaglia è esente da ogni metaforica. Essa accade come recupero e surrogazione della perseveranza dello spettatore di fronte alla battaglia stessa e alle sue conseguenze. E soprattutto: l'autodisciplina dello spettatore, che non si lascia strappare nessun grido di orrore e pietà, è ben lontana da ogni naturalezza dell'istinto, è disciplina della forma classica o ritenuta classica, artificiosità ad alto grado. Neppure filosofia, questa anzi meno che mai sta nella riservatezza, nell'astensione, nell'autonegazione di questo atteggiamento.

Goethe non aveva degnato di una parola l'entusiasta interlocutore di Jena, che dichiara di sé di essere pronto ad accettare volentieri la propria personale sventura se ciò potesse volgere le sorti della battaglia. L'osservatore del campo di battaglia si richiama al paragone del poeta antico precisamente per difendere la propria storia dalla Storia che, sempre, è e deve restare la storia degli altri. Ma il tentativo di equiparare la catastrofe storica alle catastrofi fisiche non può più riuscire. Nella filosofia di Epicuro e Lucrezio la *pointe* di queste ultime era di essere fertili di figure: la forza creatrice della natura stessa. Goethe non dispone di una filosofia della storia, e la sua ripugnanza per il vulcanismo, la sua inclinazione per il nettunismo, potrebbero suggerire che la produttività catastrofica dell'atomismo non gli sarebbe risultata illuminante né rispetto alla natura né rispetto alla storia. Prima di esaminare più approfonditamente la valutazione goethiana di Lucrezio, occorre considerare quali implicazioni di filosofia della storia sarebbero state possibili nella configurazione naufragio con spettatore. Allo scopo è necessario dare un'occhiata — come potrebbe essere altrimenti — al filosofo della storia per eccellenza. Solo uno sguardo di lato, ma con la domanda: per il suo concetto di ragione e realtà, cosa poteva cavare dall'immagine dell'epicureo romano?

Hegel ha fatto allusione alla metafora di Lucrezio per illustrare l'autoprodursi della libertà in mondo attraverso la storia e i suoi mezzi del declino. Mentre però nell'atomismo la costanza e la regolarità delle forme della natura erano state la facciata visibile dell'invisibile dramma catastrofico degli atomi, in Hegel al contrario lo spettacolo visibile delle passioni e della stoltezza, del male e della scelleratezza, del tramonto degli imperi più fiorenti, questo spettacolo che la storia ci

mette davanti agli occhi è solo la facciata dei mezzi per il «vero risultato della storia universale», per quello scopo finale «per il quale sono stati compiuti questi immani sacrifici». (7) Anche qui la posizione dello spettatore è determinata dalla riflessione: essa gli concede più che consolazione, lo concilia con «l'aspetto prossimo della storia». E, in un crescendo imbattibile, essa «trasfigura il reale, che sembra ingiusto, nel razionale». Quale prestazione della ragione, quando lo spettatore, «con profonda pietà per il loro dolore senza nome», volge lo sguardo agli individui nella storia, alla loro rovina non solo come opera della natura ma della volontà degli uomini!

La sensazione dello spettatore si lascia «intensificare sino al lutto più profondo, più sgomento, al quale nessun risultato conciliante fa da contrappeso» (che è poi quanto da lui si pretende); si lascia «innalzare nel quadro più terribile», per poi, tornando indietro «dalla noia che quella riflessione del lutto ci può procurare», sbiadire alla fine nelle richieste dell'effettualità. Lo spettatore può distogliersi dalla «indignazione dello spirito buono» in lui, senza con ciò essersi già rivolto alla ragione nella forma della domanda sul senso del sacrificio. Egli può infatti «anche ritirarsi nell'egoismo che sta sulla riva tranquilla e di qui, al sicuro, gode la vista lontana dell'informe ammasso di macerie». Voler vedere solo come mezzo ciò che si presenta quando «consideriamo la storia come un mattatoio dove vengono sacrificate la felicità dei popoli, la saggezza degli stati e la virtù degli individui» — per quanto dissimulato possa esser detto, alla fine di tutta la sapienza della filosofia della storia è la vera sicurezza dello spettatore nella posizione della ragione.

È meno una posizione che una «via della riflessione», che rende possibile «salire da quell'immagine del particolare all'universale».

Torniamo all'accento di Goethe alla configurazione naufragio-spettatore: in esso non si manifesta alcuna simpatia né con una qualche conciliazione storico filosofica né con la filosofia di Epicuro. Quando la traduzione lucreziana di Knebel fu infine pronta, fu Goethe che dissuase il traduttore da una prefazione impegnata e lo spronò ai «punti di vista innocui», che si premurò di renderlo «produttivo e positivo». (8) Nella pretesa della filosofia celebrata da Lucrezio egli vede un superamento violento di ciò che riteneva umano.

La visione della natura di Lucrezio sarebbe «grandiosa, piena di

spirito, sublime»; ma il suo pensiero sulle ragioni ultime delle cose sarebbe così come egli aveva ritenuto fosse liberatorio far apparire queste ragioni ultime: «indifferente». Attraverso tutto il poema didascalico si sentirebbe «vagare uno spirito tetro e corruciato, che vorrebbe elevarsi al di sopra della pochezza dei suoi contemporanei». Nel tentativo di caratterizzare la filosofia del poema, è notevole che a Goethe non venga in mente nient'altro che, di nuovo, una battaglia. Il poeta antico sarebbe paragonabile al re di Prussia alla battaglia di Kolin, il quale durante un assalto avrebbe gridato ai suoi granatieri titubanti: «Cani, volete vivere in eterno?». Proprio la pretesa di rendere una volta per tutte il rapporto dell'uomo con la morte esente da timore, nel goethiano raffronto col disprezzo per gli uomini del re di Prussia diventa sospetta di inumanità.

Il ricorso di Goethe allo spettatore di Lucrezio non ha dunque nulla a che spartire con la filosofia di questi. La distanza di Goethe non è quella della riflessione, è la distanza di chi l'ha scampata. Dopo che il 21 ottobre 1806 ebbe dato notizia a Knebel del matrimonio «con la mia buona piccina», informandolo perfino di aver predato gli anelli al 14 ottobre, appunto il giorno della battaglia di Jena e della minaccia per la propria esistenza, egli trovò per gli eventi e i destini attorno a Weimar e Jena la formula: «...che altro ci si può aspettare nei momenti del naufragio!». Se già un anno dopo era in grado di paragonarsi allo spettatore di un naufragio, è perché sapeva che lui stesso e il suo mondo erano appena sfuggiti alla rovina. Dal campo di battaglia di Jena non doveva allora, sollevato, volgere lo sguardo ai pericoli che erano stati anche i suoi? Se nel racconto di Luden la cosa sembra diversa — appunto, come indifferenza di fronte alla sventura in battaglia dei molti e della patria —, non si dimentichi che a questi ricordi si è amalgamato un mezzo secolo di delusioni patriottiche per l'impassibilità di Goethe di fronte al destino comune.

La trasformazione della distanza spaziale dello spettatore dell'altrui pericolo in mare nella distanza cronologica della considerazione retrospettiva del proprio naufragio, caratterizza anche il modo in cui Goethe fa uso della metafora quando, nel 1812, conforta l'amico Zelter per il suicidio del figlio. È occasione di commiserazione, non di rimproveri, quando l'uomo è preso dal tedio per la vita. Di nuovo si tratta solo di un tramite per passare dal destino altrui al proprio:

sempre il modo in cui egli vi fa fronte gli appare senz'altro universalmente umano. Anche il proprio intimo era stato corso una volta da tutti i sintomi di questa «strana malattia, tanto naturale quanto innaturale». Di ciò, il Werther non doveva lasciare alcun dubbio a nessuno.

Egli sapeva molto bene quali risoluzioni e quali sforzi gli era costato allora «sfuggire ai flutti della morte», così come si era «stentatamente salvato e faticosamente ripreso anche da vari naufragi successivi». Ciò che segue, in una comunicazione di condoglianze è una aggiunta singolare: «Ma così sono tutte le storie di marinai e di pescatori».

Qui egli è completamente ricaduto dalla elargizione di conforti all'immagine della propria «storia».

Solo per essa infatti può valere la caratterizzazione del genere di quelle «storie» come un rivivere il pericolo tra memoria e autoesaltazione: «Dopo la tempesta notturna si riguadagna la riva, il naufrago fradicio d'acqua si asciuga, e il mattino dopo, quando un'altra volta il sole magnifico spunta sulle onde luccicanti, il mare ha di nuovo voglia di fichi». (9) Da dove viene questa chiusa singolare?

Goethe l'aveva già usata nel 1781, nella poesia che inizia col verso «Nel rosso tramonto tranquilli sono il mare e il cielo», per illustrare ancora una volta l'estraniarsi reciproco, introdotto già da Esiodo, tra quello che non sa resistere agli allettamenti del mare e l'altro che ritorna silenziosamente al proprio campo e non schiva le piccole preoccupazioni di un'esistenza limitata. E appunto per questo avviarsi verso spazi infiniti sta l'enigmatica espressione «Di nuovo in mare, che vuole ancora fichi».

L'amico augura buona fortuna, però non crede al successo di un tale augurio per la temeraria navigazione: «Fosti ammonito; sembravi al sicuro, / ora tuo sia il guadagno e anche la perdita».

Tre decenni più tardi Goethe, quasi dimentico del dovere di confortare l'amico Zelter, riferisce questo topos alla propria esperienza. Egli amava le raccolte di sentenze, ed era maestro nel formularle e nel riformularle. Questo detto potrebbe averlo dagli Adagia di Erasmo da Rotterdam, che a sua volta lo attribuisce a quasi tutti i massimari antichi che conosceva. Nella forma *Siculus mare* costituisce la poitite della

storia di un siciliano che aveva fatto naufragio con un carico di fichi; un'altra volta questi sta seduto a riva e guarda il mare di fronte a sé, placido e tranquillo come se lo volesse allettare a nuove imprese. E qui egli riassume la propria irremovibilità nella formula: «So cosa vuoi, vuoi fichi!». Questo detto, come commenta Erasmo, deve valere per tutti coloro che, una seconda volta e contro la loro stessa esperienza, sono tentati di esporsi al pericolo. (10)

Però solo anni dopo la prima utilizzazione lirica del topos Goethe aveva fatto in carne ed ossa l'esperienza la cui utilizzazione metaforica sembra essergli così conforme.

Ciò che egli chiamerà una storia di marinai e di pescatori, è realmente un'identificazione segreta con l'Odisseo dell'episodio delle Sirene. Tornando da Messina a Napoli nel maggio 1787, Goethe era finito, non — come alcuni credono — in una violenta tempesta, ma in una bonaccia che paralizzava la navigazione.

Naufragare sullo scoglio delle Sirene dietro Capri non sarebbe stato un destino da disprezzare. Così invece si era «quasi andati a picco nel modo più strano, con cielo totalmente sereno e completa calma di vento, a causa appunto di questa bonaccia...»

Anche questa esperienza si è risolta ben presto in una poesia.

Per il navigante il mare che riposa immobile è preoccupante «Silenzio di morte e orrore». «Felice viaggio» è il pendant di «Calma del mare»: il ritorno dei venti, Eolo stesso rida vita al torpore, scioglie «il laccio che ci spaura». (11) Verso la fine del quindicesimo libro di Poesia e verità Goethe oltrepassa la metaforica del naufragio, persino quella della distanza vitale rispetto all'esperienza del naufragare. Tutto ciò che accade sul mare è come non fosse accaduto. Per questo fenomeno egli trova la metafora delle vie aperte sul mare, che non lasciano tracce.

Con essa egli designa il vano orgoglio storico del declinante secolo dei Lumi per la perennità delle proprie conquiste, per la percorribilità duratura delle vie scoperte. La crisi di questa autoconsapevolezza era lievitata in Goethe in occasione della polemica sul suo Prometeo sorta tra Jacobi, Lessing e Mendelssohn, che egli descrive nello stesso libro delle sue memorie. Era un'epoca esigente, in quanto bramava raggiungere qualcosa che finora nessun uomo aveva

fatto e che essa, considerando quanto era già stato raggiunto, riteneva conseguibile. «Si affermava che la via era stata aperta, mentre in tutte le cose umane si può di rado parlare di via: perché come l'acqua che viene spostata da una nave si ricompone immediatamente dietro di essa, così anche l'errore; dopo che spiriti eccellenti l'hanno eliminato aprendosi un largo varco, questo si richiude molto in fretta dietro di loro, secondo le leggi di natura». (12) Queste frasi sono state scritte nel 1814. In quel tempo l'espressione della rassegnazione può immediatamente agganciarsi a quella della pretesa eccessiva. La formula più breve per questa esperienza è che «in verità l'assurdo riempie il mondo».

Di questo dato di fatto la micidiale impazienza morale di quel medico di corte Zimmermann, la cui discussa figura è all'origine del l'exkurs sul risultato dell'epoca, non avrebbe voluto tener conto. La funzione della metafora dell'assenza di tracce potrà essere colta proprio nel fatto che ad essa è aggiunto, enfaticamente, il termine «secondo le leggi di natura». Infatti, ciò che è in questione per Goethe è sempre il rapporto di storia e natura. È solo l'enunciato più generale per le condizioni di questa differenza, che nel mare non vengano lasciate tracce, cosicché neppure processi complessivi sono afferrabili e comprensibili, e perciò non possono essere convertiti nell'affidabilità dell'irreversibile. Progressi e naufragi lasciano dietro di sé la stessa intatta superficie.

Note

1 La traduzione di Knebel dell'inizio del secondo libro di Lucrezio è indispensabile per cogliere il significato della scena: «Süss ist's anderer Not bei tobendem Kampfe der Winde / auf hochwogigem Meer vom fernen Ufer zu schauen; / nicht, als könnte man sich am Unfall andrer ergötzen, / sondern dieweil man es sieht, von welcher Bedrängnis man frei ist». («È dolce, quando infuria la lotta dei venti sul mare in tempesta, guardare dalla riva lontana la pena di un altro; non perché ci si possa rallegrare allo spettacolo dell'altrui rovina, ma perché intanto si vede da quale affanno si è liberi»).

2, Werke, a cura di E. Beutler, vol. XXII, p. 454.

3 Jenseits von Gut und Böse § 244, trad. it. Di là del bene e del male, Milano, 1927, p. 188.

4 Moralische Erzählungen und Idyllen von Diderot und S. Gessner, in Werke, cit., vol. XIV, p. 157.

5 H. Bräuning-Oktavio, Herausgeber und Mitarbeiter der Frankfurter Gelehrten Anzeigen, Tübingen, 1966, p. 407.

6 Devo a Fritz Schalk l'informazione che ancor prima dell'edizione di Kehler del 1773 Goethe aveva accesso alle lettere di Voltaire e potrebbe aver "completato" il motivo dello spettatore a letto.

7 Hegel, Die Vernunft in der Geschichte, a cura di J. Hoffmeister, Hamburg, 1955 5, pp. 78-81.

8 Goethe al cancelliere von Müller, 20 febbraio 1821, (in Werke, cit., vol. XXIII p. 122).

9 Goethe a Zelter, 3 dicembre 1812 (iibidem, vol. XIX, p. 681).

10 Erasmo, Adagia II 3, 2: «De his, qui denuo sollicitantur ad subeundum periculum». M. Hecker (Ein unbekanntes Goetisches Gedicht, in «Goethe-Jahrbuch», n.s., III (1938), pp. 227-232) suppone come fonte di Goethe per il detto gli Adagia et Proverbia di Andreas Schott (Amsterdam, 1612). Essi vengono ricordati nel diario il 21 maggio 1797, quindi decisamente troppo tardi per la poesia composta nel 1781, dal momento che non esistono altri indizi che Goethe si sia occupato della raccolta di Schott. Di contro Hecker trascura quella prova di dimestichezza che consiste nella raccomandazione a Schiller

del 16 dicembre 1797, «di procurarsi gli Adagia di Erasmo, che si possono avere facilmente». Gli Adagia si trovavano nella biblioteca di Goethe (Goethes Bibliothek. Katalog, a cura di H. Ruppe, Weimar, 1958, p. 209).

Quanto inaccessibile fosse in effetti l'allusione ai "fichi" dell'adagio, lo dimostra l'imbarazzo per cui il primo editore della poesia, nel 1897, Philipp zu Eulenburg-Hertefeld, contro l'assoluta chiarezza del manoscritto legge: «Zurück ins Meer, das wieder steigen will» («Di nuovo in mare, che vuole ancora salire»). La successiva ipotesi di Hecker, secondo cui solo il ritrovamento dell'adagio in Schott avrebbe ricordato a Goethe la poesia del 1791 rimasta inedita, col suo verso oscuro, motivandolo a rifarla come «Congedo», deve poter essere riferita almeno anche agli Adagia di Erasmo. In «Congedo», sullo sfondo non sta più il mare ingordo ma solo il placido «Schaukelkahn der süßen Torheit» («barca dondolante di dolce follia») come imbarcazione della separazione.

11 Goethe al duca Carlo Augusto, Napoli 27-29 maggio 1787 (in Werke, cit., vol. XIX, p. 78). Nel viaggio verso Messina Goethe aveva preso la decisione di finire il Tasso e di contrapporre all'elemento «femminile, nebuloso» della versione in prosa cominciata nel 1780 la severità formale del verso. Ciò che venne deciso sul mare dello scoglio delle Sirene, termina con la grande metafora di scoglio e flutto nella quale Tasso si confronta ad Antonio, implora come chi è in procinto di affogare il salvatore: «So klammert sich der Schiffer endlich noch / Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte» («Così il navigante / si aggrappa infine a quello scoglio / contro il quale doveva naufragare», trad. it. in Goethe, Teatro, Torino, 1973, p. 520).

12 Aus meinem Leben, in Dichtung und Wahrheit III 15, a cura di S. Scheibe, vol. I, p. 541 (trad. it. Poesia e verità, Opere, cit., I, p. 1217).

Capitolo 5

Lo spettatore perde la propria posizione

Solo pochi anni dopo che Goethe si era richiamato a Lucrezio, e in immediata prossimità cronologica alla sua metafora dell'assenza di tracce, Schopenhauer ricorre alla configurazione naufragio-spettatore. Per lui l'identità del soggetto umano si decifra completamente in entrambe le posizioni, quella di chi va a picco e quella di chi assiste. A questo scopo egli si avvale della cornice del proprio sistema col suo peculiare concetto della ragione come rappresentazione di una rappresentazione, e quindi come strumento per distanziarsi dalla immediatezza della vita. È la ragione che può fare del l'uomo lo spettatore di ciò che egli stesso patisce. Pervenendo alla pura contemplazione degli intrecci nei quali egli sempre si trova con la realtà, gli riesce di «dominar da ogni parte con lo sguardo la vita nel suo complesso». Già questo permette di ricorrere alla metaforica nautica. Infatti, l'essere ragionevole che con lo sguardo domina la vita sta, rispetto all'animale, «come il navigatore, il quale con l'aiuto della carta di navigazione, della bussola e del quadrante, sappia con precisione il suo percorso ad ogni punto del mare, sta rispetto alla ciurma ignara, la quale non vede che le onde e il cielo». (1) L'uomo conduce una doppia vita.

Nella prima «è dato in balia a tutte le tempeste della realtà, all'influenza del presente: deve lottare, soffrire, morire come l'animale». Ma nell'altra, accanto e sopra se stesso, egli sta di fronte al «disegno ridotto» del corso della propria vita. Da questa distanza gli appare «estraneo al momento presente ciò che colà tutto lo possiede e lo agita: quivi egli è un semplice spettatore ed osservatore».

Questa doppia vita del soggetto, che è più simile alle invenzioni di Hegel di quanto possa far piacere ai suoi appassionati, trova la propria espressione più pura nel sentimento del sublime. Di fronte ai più imponenti fenomeni della natura esso congiunge la consapevolezza di essere in pericolo e quella dell'autoesaltazione, strappandosi

dall'identità con la volontà di vivere e conseguendo la calma dell'intuizione nonostante la pena della nuda esistenza. La sublimità sta nell'innalzarsi al di sopra dell'interesse del volere, che si presenta «in grande, davanti agli occhi», nella «battaglia delle infuriate forze naturali». Ad esempio, quando «ci troviamo nell'alto mare travolto dalla burrasca», in quel momento raggiunge evidenza massima, nello spettatore imperturbato di questa scena, il doppio carattere della sua coscienza: egli sente se stesso come individuo, come fragile manifestazione della volontà, che il più piccolo urto di quelle forze può sfracellare, inerme contro la possente natura, da tutto dipendente, preda del caso, meno che nulla di fronte a potenze mostruose; e d'altra parte nello stesso tempo vede sé come eterno, tranquillo soggetto del conoscere, il quale, essendo condizione dell'oggetto, è appunto quegli che porta con sé questo mondo intero; la tremenda battaglia della natura non è che la sua rappresentazione, mentr'egli stesso contempla tranquillo le idee, libero e straniero a tutti i voleri, a tutti i bisogni. (2)

Nella riflessione lo spettatore oltrepassa se stesso in spettatore trascendentale.

La distanza di questi dalle potenze mostruose della natura non è solo quella della riva rocciosa, ma è la distanza dell'autocoscienza per la quale tutto ciò si è trasformato in una propria rappresentazione. Se davanti al cielo notturno «ci veniamo a smarrire nel considerar l'infinita grandezza del mondo», «contro questa menzognera impossibilità» si leva una specie di ostinazione trascendentale: l'infinità dei mondi esisterebbe «solo» nella nostra rappresentazione e in virtù di questa: «la grandezza del mondo, che prima ci inquietava, sta ora in noi: la nostra dipendenza da lei viene soppressa mediante la sua dipendenza da noi».

Anche se questa trasformazione che si realizza nel «sentimento» del sublime non dovesse ancora avere del tutto la piega della riflessione ma fosse solo un caso limite della coscienza immediata e sentita, nello stesso tempo è il vertice della riflessione, la cui conquista riversa sul soggetto l'intera filosofia del suo duplice ruolo. In questa metaforica il soggetto può far naufragio ricadendo dalla posizione dello spettatore nel proprio intricarsi col mondo, a causa del volere che lo consegna alle minacce della natura invece di metterlo di fronte ad essa.

Schopenhauer ha inteso la configurazione di Lucrezio — quando

la cita — come distanza della memoria, e questa a sua volta come inserimento del soggetto nel suo punto di vista della contemplazione — quasi avesse dovuto comprendere Goethe sul campo di battaglia di Jena, correggere la stupita impressione del testimone. Solo il dolore ci è dato immediatamente, l'appagamento e il piacere non li possiamo «conoscere che mediatamente, col ricordo della passata sofferenza e privazione...». (3) Il ricordo dello scampato pericolo è addirittura «l'unico mezzo per godere dei beni presenti». Si tratta di una specie di espediente di tale memoria, del suo surrogato, quando lo spettacolo o la descrizione dell'altrui dolore «ci dà soddisfazione e piacere appunto per quella via, secondo esprime in bel modo e sincero Lucrezio...».

Schopenhauer cita dettagliatamente il proemio, la cui tesi si risolverebbe per lui nell'affermazione che ogni felicità è «di natura soltanto negativa, e non positiva».

Immediatamente dai lavori preparatori del capolavoro derivano, o ad esso sono cronologicamente vicine, le due annotazioni del Nachlass che ancora più largamente documentano il legame con lo sfondo immaginativo della configurazione lucreziana.

Quella del 1816 solleva il problema del perché la poesia epica o la poesia drammatica, quando raffigurano la vita, non possano mai descrivere una felicità compiuta o durevole, ma soltanto una felicità in divenire e ambita. Ci si può aspettare, e si deve accettare, che la risposta tornerà utile e corrisponderà alla metafisica del volere, del quale la vita è diventata il fenomeno. Il volere — e questa è già la sua definizione classica — va all'infinito e potrebbe aver fine solo sopprimendosi; e questo lo farebbe come grande passione oppure come puro conoscere alla maniera del genio. La formula di Schopenhauer, la «vita del genio», è un paradosso, perché ciò che caratterizza il genio è che egli non fa parte della vita, essendo interamente riempito dal conoscere puro come distanza rispetto alla vita. In ciò consiste, di nuovo, la felicità della teoria; lo spettatore epicureo del naufragio è risospinto vicinissimo all'ideale antico dell'ozio e della contemplazione, poiché la sua distanza ormai non è altro che la distanza dalla vita in quanto inquietudine e tribolazione del mondo degli uomini.

Alla fine Schopenhauer svela l'orientamento al poema didascalico del Romano; ma poiché assume la figura del mare e il pericolo della

nave come metafora non per la «natura delle cose» nella prospettiva dell'atomismo ma per il reale dolore del volere che domina nell'uomo, deve qualificare l'egoismo della contemplazione anche come moralmente dubbio: «Come noi impariamo ad amare la nostra condizione solo ricordando le afflizioni passate, così lo spettacolo di pena altrui ha lo stesso effetto.

Onde Lucrezio: suave mari magno ecc. — e questa è la fonte di ogni vera malvagità...». (4)

È vero che ciò che lo spettatore vede è il proprio passato — in quanto sia riuscito a diventare spettatore, ad imparare ad amare la «saggezza» della condizione quando si è rapiti alla vita. Ma ciò che egli vede sta anche di fronte a lui, nel futuro, come l'inevitabile stesso che sorge dalla vita, la quale è «un mare pieno di scogli e di gorghi». Egli li evita con prudenza e circospezione, benché sappia che proprio il successo «di tutti gli sforzi e di tutta l'arte di sgusciare» lo avvicini al punto in cui il suo naufragio diventa inevitabile.

Egli sa che «proprio così si avvicina, con ogni passo, al naufragio più grande, al naufragio totale, inevitabile e irreparabile, tiene anzi rotta verso di esso, verso la morte». Questa non è solo la meta finale della fatica; è «peggiore di tutti gli scogli schivati». (5)

In rapporto alla funzione della metaforica dell'esistenza sussiste una stretta affinità fra i temi elementari navigazione e teatro. Già nella reazione di Galiani all'integrazione morale della curiosità realizzata da Voltaire, la metafora dello spettatore era stata trasferita d'improvviso nello scenario del teatro. Anche in Schopenhauer all'immaginazione nautica si accompagna quella proveniente dalla sfera del teatro, alla quale egli più volte ha dato la precedenza. Ciò è del tutto plausibile, quando si tratti di far presente il duplice ruolo interiorizzato di chi da un lato è squassato dalla tempesta e corre pericolo di morte, e dall'altro contempla riflessivo la propria situazione. Ritirandosi nella riflessione l'uomo assomiglia a «un attore il quale ha recitato la sua scena e, fino al momento di ricomparire, prende posto fra gli spettatori; donde contempla indifferente cosa possa accader nel dramma, foss'anche la preparazione della propria morte. Poi, al momento dato, torna sulla scena e agisce e soffre come deve». (6)

Da tale ambivalenza della vita nasce la tranquillità che è possibile all'uomo. Questa si manifesta nel fatto che uno, «per ben ponderata

riflessione, per una risoluzione presa o una riconosciuta necessità, lascia freddamente venir su di sé o compie egli medesimo cose per lui essenzialissime, spesso terribili». Qui finalmente potrebbe dirsi che davvero la ragione si manifesti praticamente. Lo sviluppo compiuto dalla ragion pratica si sarebbe mostrato nell'ideale del saggio stoico.

Chi è che recita ancora il dramma, quando l'attore si ritira definitivamente per diventare spettatore? Il paragone ammette questa sola risposta: in quel caso la recita del dramma cessa, la tragedia non ha luogo.

È l'altra risposta alla semplice domanda dell'illuminismo: se realmente la bonaccia della conoscenza compiuta possa essere la soluzione del problema della ragione. A questa domanda la risposta di cui s'è già detto era stata che la calma sarebbe letale per la vita, che la vela avrebbe bisogno del vento propulsore delle passioni. Essa era diretta anche contro il neo-stoicismo, essenziale per la fondazione dell'età moderna, e il suo ideale dell'atarassia, l'addomesticamento classico delle passioni.

Schopenhauer, quando vuole raffigurare la carica vitale e il passaggio alla contemplazione riuniti in una sola immagine, fa diventare il navigante in mezzo alle tempeste uno stoico. È la sua nave, del cui viaggio e della cui meta non occorre si parli, perché essa si è completamente trasformata nell'imbarcazione del sopravvivere e del sopra-vivere.

Imperocché, come nell'infuriare del mare che, per tutti i lati infinito, ululando montagne d'acqua innalza e precipita, siede in barca il navigante e sé affida al debole naviglio; così siede tranquillo, in mezzo a un mondo pieno di tormenti, il singolo uomo poggiandosi fidente sul principium individuationis, ossia sul modo onde l'individuo conosce le cose, in quanto fenomeno. (7)

Nonostante l'evocato maltempo, è quasi la serenità della navigazione di Dionisio nella coppa antica di Exekia. Come lo spettatore di origine lucreziana ora non ha più bisogno di un navigante in pericolo, perché egli stesso proietta il proprio pericolo passato o futuro nell'immagine della furia del mare, così il navigante nella propria barca non ha più bisogno di uno spettatore nella vita, perché egli stesso è diventato o sta diventando spettatore.

Per il lettore del pamphlet su Ludwig Börne di Heine, da lui stesso

chiamato, in doppio senso, una «memoria», resterà indimenticabile il cinismo della scena nella quale l'autore si immagina di incontrare, in alto mare, il proprio antipodo naufragato, sul quale egli getta lo sguardo dello spettatore, per poi proseguire. Non è questa scena metaforica di per sé a giustificare il fatto di soffermarvisi, ma la motivazione del disinteresse del contemporaneo, del testimone oculare.

Innanzitutto qui c'è un capovolgimento della situazione. Heine descrive i tre giorni che aveva passato in compagnia di Börne a Francoforte nel 1815, «trascorsi in una tranquillità quasi idilliaca». A questo periodo ripensa quando stende la «memoria», trasvolando un quarto di secolo. Alla partenza con la carrozza postale, Börne l'aveva seguito a lungo con lo sguardo, malinconico come un vecchio marinaio ritiratosi a terra, e che si sente mosso alla compassione quando vede un giovane bel limbusto che per la prima volta si mette in mare ... A quel tempo il vecchio credeva di aver dato addio per sempre all'insidioso elemento, e di poter concludere il resto dei suoi giorni nel porto sicuro! (8)

Quest'aspettativa non doveva realizzarsi, ed è così che si giunge al capovolgimento della situazione. «Ben presto egli dovette uscire di nuovo in mare aperto, là si incrociarono le nostre navi, mentre infuriava quella terribile tempesta nella quale egli perì». Si allude qui al passaggio di Börne al repubblicanesimo, alla sua responsabilità per le conseguenze della Rivoluzione di luglio, nel corso della quale Heine si allontanò da lui qualificandolo come rappresentante di un estetismo politicamente non credibile. Ma ciò che egli pubblica nel 1840 su Börne, compare già su un morto, del quale egli evoca l'immagine nel naufragio politico: «Stava al timone della propria barca, sfidando la furia delle onde... Pover'uomo! La sua nave non aveva ancora e il suo cuore non aveva speranza... Io vidi come l'albero si spezzò, come i venti laceravano il sartame... Vidi com'egli stendeva la mano verso di me...». Heine confessa di non aver afferrato la mano tesa. E per di più aggiunge che non gli sarebbe stato consentito di afferrarla, per non mettere in pericolo il carico prezioso, i sacri tesori che gli erano stati affidati. È la formula terribile di tutti coloro che rifiutano la piccola umanità del presente in nome di quella, che si presume più grande, del futuro.

In cambio, la formula di colui che passa accanto al naufrago è di

singolare e freddissima precisione: «A bordo della mia nave portavo gli dei del futuro».

La pointe a cui tende la storia della ricezione del «naufregio con spettatore» sta nello svincolarsi di questa raffigurazione dal suo riferimento genuino alla natura. Dal punto di vista quantitativo il diciannovesimo secolo fu certamente l'epoca della navigazione.

La natura si manifestava nella sua violenza, fino all'affondamento del «Titanic», in maniera più convincente che mai prima; solo l'Inghilterra perse in questo secolo, ogni anno, cinquemila uomini in naufragi (solo nella prima metà del 1880 ce ne furono, davanti alla costa inglese, 700, e nella prima metà del 1881 addirittura 919), (9) ai quali William Turner aveva innalzato un ultimo, furioso monumento di romantica nostalgia della morte. Nonostante questa realtà, la metaforica del naufragio era interamente occupata da una coscienza storica in via di ridefinirsi, e dal suo invincibile dilemma tra distanza teoretica e vivente involuzione.

A conclusione del capitolo «Felicità e infelicità nella storia universale» — una conferenza del 1871 — delle sue Considerazioni sulla storia universale (titolo che accettò ma che non aveva scelto), Jacob Burckhardt ha introdotto il motivo di Lucrezio. Esso porta a compimento l'idea dell'integrazione della storia dell'umanità, «la cui unità alla fine ci appare come la vita di un uomo». Benché anche in precedenza avesse respinto, in quanto prototipo di mera auspicabilità, il conforto di un misterioso compensarsi nella vita complessiva dell'umanità di rovine e ascese, perdite e guadagni, Burckhardt tiene tuttavia ferma una continuità della storia umana, oltre tramonti e nuovi inizi, come «interesse essenziale della nostra esistenza umana».

L'esplorazione e l'indagine di questa unità assorbono poi lo storico al punto che «i concetti di felicità e infelicità perdono sempre più il loro significato».

Un tale privilegiamento del conoscere rispetto alla felicità ha allora l'aspetto di un freddo oggettivismo, ma è solo rassegnazione di fronte al dato di fatto che i desideri dei singoli e dei popoli sono ciechi e in nulla possono servire all'osservatore per orientarsi. Così la rinuncia dello storico a decidere su felicità e infelicità è un consentire — che protegge dall'arbitrio — alla soggettività di quei concetti, non però «indifferenza verso una calamità che ci può coinvolgere, e tramite la

quale siamo protetti da ogni freddo agire obiettivo...». Però il presente — dal quale Burckhardt parla — sarebbe così ricco di grandi decisioni tra la pace ingannevole e l'avvicinarsi di nuove guerre, tra le forme politiche delle maggiori nazioni civili e il crescere della consapevolezza della sofferenza e dell'impazienza a causa della diffusione della cultura e delle comunicazioni, che lo storico non può resistere all'idea di «pensarlo come uno spettacolo meraviglioso» — anche se non «per esseri contemporanei, terrestri» —, di esplorare il soggetto di questa storia, lo «spirito dell'umanità» che sembra costruirsi «una nuova dimora». Ciò che permette di pensare questo spettatore, ma che contemporaneamente esclude di realizzarlo nello storico, è detto nel periodo ipotetico dell'irrealtà: «Chi ne sapesse qualcosa, dimenticherebbe completamente felicità e infelicità e vivrebbe alla giornata nel forte anelito di questa conoscenza». Questa è l'ultima frase della riflessione così complicata nella propria modalità — complicata, perché a nessun costo vuol sembrare un passo di Hegel.

Prima però, per lo spettatore ideale — l'irreale essenza della felicità dello storico senza riguardo a felicità e infelicità nella storia stessa — era stata evocata l'immagine da Lucrezio, per essere subito dopo congedata come esteriorità irraggiungibile: Se potessimo rinunciare completamente alla nostra individualità e considerare la storia dei tempi a venire, più o meno con la stessa tranquillità con cui consideriamo lo spettacolo della natura — come quando per esempio assistiamo dalla terraferma a una tempesta per mare —, forse parteciperemmo consapevolmente a uno dei più grandi capitoli della storia dello spirito. (10)

È importante che la finzione sia riferita alla storia imminente, all'epoca delle future decisioni.

All'epoca passata — anche se a suo giudizio non ancora conclusa — delle rivoluzioni si riferisce ciò che Burckhardt per tre volte, ogni volta a distanza di due anni, ha dimostrato con la metaforica del naufragio. (11)

La prima versione della sua Introduzione alla storia dell'età della rivoluzione porta la data del 6 novembre 1867. (12) Come risultato dell'epoca, e nello stesso tempo come sentimento dominante del presente, Burckhardt vede una consapevolezza del provvisorio. La prospettiva è cupa: «Possono venire tempi di terrore e di nera miseria».

Immediatamente dopo segue la trasformazione radicale e — se non sapessimo che così non è — l'ultima possibile della metaforica della navigazione, che nello stesso tempo, eliminando il dualismo di uomo e realtà, costituisce la sua totale denaturalizzazione: «Ci piacerebbe conoscere l'onda sulla quale andiamo alla deriva nell'oceano; solo, quell'onda siamo noi stessi».

La metafora spinta fino al paradosso è destinata ad illustrare la situazione gnoseologica dello storico dell'epoca delle rivoluzioni. Ciò risulta del tutto chiaro solo nella versione del 1869. Burckhardt si vede di fronte ad una difficoltà dell'oggettività mai conosciuta prima, senza che la conoscenza storica sia giustificata a rinunciarvi. «Appena ci liberiamo gli occhi, certo ci accorgiamo di andare alla deriva su una nave più o meno fragile, su una dei milioni di onde che la rivoluzione ha messo in movimento. Quest'onda siamo noi stessi. Il conoscere oggettivo non ci viene reso facile».

Non c'è più lo stabile punto di vista a partire dal quale lo storico potrebbe essere lo spettatore distaccato. Non attinge più il profilo di una totalità dell'epoca, che sta, «forse, solo al suo esordio». Però egli è in grado di dire che cosa la impronta: è «lo spirito dell'eterna revisione». Ogni volta si sarebbe creduto di aver raggiunto la conclusione dei mutamenti. Ora si saprebbe «che una sola tempesta, sempre la stessa, che afferrò l'umanità dal 1789, continua a trasportare anche noi». Non sono più i venti delle passioni che tengono in moto la causa dell'umanità e solo occasionalmente degenerano in fortunali; è sempre la stessa tempesta che distrugge e muove, che fa naufragare e spinge avanti — un processo che «si trova in contraddizione con tutto il passato conosciuto del nostro globo». Lo storico è anch'egli spinto in questo movimento e tuttavia non deve abbandonarsi alle sue forze motrici; non ai suoi desideri, meno che mai alla sua grande volontà ottimistica. Da lui il compito del conoscere richiede che «si liberi il più possibile da stolta gioia e da stolto timore».

Connessa a questo postulato dall'aria epicurea è la terza versione del paradosso metaforico, redatta il 6 novembre 1871: «Appena acquistiamo consapevolezza della nostra situazione, ci ritroviamo in una nave più o meno fragile, che va alla deriva su una di milioni di onde. Ma si potrebbe anche dire: quest'onda siamo in parte noi stessi». Questo «in parte» attenua la asprezza del paradosso: al terzo tentativo la

chance dello storico non sembra più così disperata. Però questo passo è immediatamente preceduto da un'apostrofe che spinge il pessimismo fino all'escatologia: «(Per quanto tempo il nostro pianeta tollererà ancora la vita organica, e quanto presto, in seguito al suo raffreddamento e all'esaurimento dell'acido carbonico e dell'acqua anche l'umanità tellurica scomparirà, lo lasciamo perdere)».

Con ciò s'è riguadagnata, anche secondo la datazione, la sesta delle Considerazioni sulla storia universale, che si basa su una conferenza tenuta il 7 novembre 1871, il giorno dopo la terza versione della metafora della nave.

Burckhardt si era vantato molto presto di aver personalmente sperimentato ciò che gli doveva diventare chiaro nei fenomeni dell'età delle rivoluzioni. A ventisei anni scrive:

Considero una delle combinazioni più felici della mia vita il fatto di aver conosciuto e imparato a capire, toccandolo con mano, il radicalismo di tutte le nazioni importanti, di aver potuto cogliere e studiare su esemplari viventi — in parte contro voglia — la meccanica politica tanto del carbonaro quanto del radicale parigino, tanto del «libero» berlinese quanto dell'urlone della domenica di Basile. (13) Un quarto di secolo più tardi quest'esperienza si deposita soprattutto nel capitolo sulle crisi storiche delle Considerazioni. E non per caso in quella metafora della nave che tende al paradosso, e che circoscrive la fattispecie elementare di una fenomenologia delle situazioni di crisi storica: che in queste quelli che sono spinti si prendono per quelli che spingono: «La vela variopinta e gonfiata dal vento si crede la causa del movimento della nave, mentre non fa altro che accogliere il vento, che ad ogni momento può cambiar direzione o cessare». (14)

L'impossibilità dello spettatore, la quasi impossibilità dello storico, sono in Burckhardt la pointe dell'accentuazione paradossale del tema metaforico. La teoria, di fronte all'unicità di un oggetto nel quale vede integrata se stessa, scopre qualcosa che più tardi sarebbe stata forse denominata la sua involuzione «esistenziale». Anche nei passaggi cancellati del testo dell'introduzione alla storia dell'età delle rivoluzioni, perlomeno si comprende in quale unione quasi indissolubile si trovino intenzione dell'enunciato e complesso metaforico. Anche nella terza versione dell'introduzione, del 1871, Burckhardt ha cancellato un passo che si legge come un'esegesi della prima versione della metafora.

Dappertutto e ad alta voce si richiede una storia dell'età delle rivoluzioni, e l'oggetto sarebbe «sommamente interessante, cioè, suscita interessi...».

Proprio lo scarto da «interessante» a «interessi», in questo plurale che già insospettisce, suggerisce la domanda sulla «purezza» dell'oggetto teoretico.

Burckhardt la propone nella forma, «se questo sia un oggetto accademico». La conoscenza sorgerebbe — se si prende la pretesa in senso assoluto — solo «da regioni chiuse, sottratte ai propositi e alle passioni, mantenute pure». Il presente si troverebbe troppo vicino all'epoca da trattare, che sarebbe stata ancora quella dei padri e dei nonni. Quel tempo formerebbe «con la storia dei nostri giorni un unico brano, e le sue forze costruttrici e distruttrici continuano ad operare fino ad oggi».

Sicché a considerarle si passerebbe inevitabilmente «dal campo dell'intelletto a quello del volere». Questo è ora qualificato come una grande volontà ottimistica, che si orienta a ciò che mai può realizzarsi. Questo volere tratta la realtà «come se il mondo fosse una tabula rasa», muovendo dalla convinzione che «con ben congegnate istituzioni tutto si possa realizzare». Da questa condizione basilare sorgerebbero i grandi conflitti, gli esteriori dagli interiori.

L'interpretazione di questo reperto, lo scetticismo verso lo sguardo panoramico dello storico, fanno sì che Burckhardt ricorra ancora una volta al complesso della metaforica nautica: «Ogni successiva idea sul "Come?" sarebbe ingannevole, anche se di per sé sarebbe una curiosità perdonabile chiedere su quale onda di questo mare noi, attualmente, andiamo alla deriva». (15)

Note

1 Die Welt als Wille und Vorstellung (1816), I § 16 (in Sämtliche Werke, a cura di W.v. Löhneysen, vol. I, p. 138, trad. it. Il mondo come volontà e rappresentazione, Bari, 1968, vol. I, pp. 135 ss.).

2 Ibidem, III § 39 (in Werke, cit., vol. I, 291 s., trad. it. cit., pp. 281 s.).

3 Ibidem, IV § 58 (in Werke, cit., vol. I, p. 438 s., trad. it. cit., pp. 421 s.).

4 Nachlass, a cura di A. Hübscher, vol. I, pp. 427-429 (Dresden, 1816). Il misantropo come navigatore pratico del mondo: Nachlass, vol. I, p. 199 (1814).

5 Nachlass, vol. I, p. 489 (Dresden, 1818); pressoché identico a Die Welt, cit., IV § 57 (in Werke, cit., vol. I, p. 429), dove viene citato un altro brano dal secondo libro di Lucrezio.

6 Die Welt, cit., I § 16 (in Werke, cit., vol. I, p. 139, trad. it. cit., p. 136).

7 Die Welt, cit., IV § 63 (in Werke, cit., I, p. 482, trad. it. cit., p. 463). Nietzsche citerà questo passo all'inizio della Nascita della tragedia, per descrivere «quella calma piena di saggezza del dio delle forme», per il quale potrebbe valere «in un senso eccentrico ciò che Schopenhauer dice dell'uomo preso nel velo di Maia»: Apollo sarebbe «la splendida immagine divina del principium individuationis», lontano dall'orrore e dall'ebbrezza di Dioniso (trad. it. La nascita della tragedia, Milano, 1927, pp. 71 s.).

8 Ludwig Börne. Eine Denkschrift (in Sämtliche Schrifte, a cura di K. Briegleb, vol. IV, pp. 34 s.).

9 Jerry Allen, The Sea Years of Joseph Conrad, trad. ted. Wuppertal, 1969, p. 218.

10 Weltgeschichtliche Betrachtungen VI (in Werke, vol. IV, Darmstadt, 1956, pp. 195 ss.; trad. it. Sullo studio della storia, Torino, 1958, p. 309).

11 Historische Fragmente, a cura di E. Dürr, Stuttgart, 1942, pp. 194-211. Vengono prese in considerazione anche le parti della minuta cancellate da Burckhardt, op. cit., pp. 248-254.

12 Da questo semestre invernale 1867-68 derivano anche gli appunti degli studenti sulla lezione Über die Geschichte des Revolutionszeitalters (Sulla storia dell'età della rivoluzione), a partire dai quali Ernst Ziegler ha intrapreso la sua Rekonstruktion des gesprochenen Wortlauts, Basel, 1974.

13 Burckhardt a Andreas Heusler-Ryhiner, 30 luglio 1844, in Briefe, a cura di M. Burckhardt, vol. II, p. 110.

14 Weltgeschichtliche Betrachtungen IV. Die geschichtlichen Krisen (in Werke, cit., vol. IV, p. 128; trad. it. cit., p. 206).

15 Historische Fragmente, cit., pp. 251-253.

Capitolo 6

Farsi una nave con i resti del naufragio

Può essere che sia solo lo storico, anticipando il concetto di «storicità», a vedere un intrecciarsi così insolubile di soggetto e storia quale Burckhardt con la propria paradossale metaforica cercava di rappresentare e contemporaneamente di esprimere nella sua irrepresentabilità? Ciò che rende difficile rispondere a questa domanda, eliminare questa supposta limitazione, naturalmente è soprattutto la ristrettezza delle fonti per le scienze naturali. Però anche l'autoconsapevolezza delle discipline esatte del diciannovesimo secolo ha la propria retorica. Tra i suoi apogei e i suoi effetti più tenaci c'è quanto ha detto l'oratore ufficiale dell'Accademia delle Scienze di Berlino, Emil du Bois-Reymond, uno dei fondatori della fisiologia, nelle occasioni dell'anno accademico e dei giubilei.

Per esempio nella sua conferenza per l'anniversario di Leibniz nel 1876, riguardo alla teoria darwiniana della selezione naturale: «Può darsi che, seguendo questa dottrina, proviamo la sensazione di chi sta affogando e non ha altra salvezza che aggrapparsi a una tavola, che appena lo tiene a galla. Dovendo scegliere tra la tavola e andare a fondo, il vantaggio è decisamente dalla parte della tavola». (1) Ciò che qui si trasforma nel contrassegno immaginativo di un'autoconsapevolezza della scienza di tipo piuttosto positivistico, si può definire come l'«accomodamento nautico» — oppure, con una formula che si appoggia a sviluppi successivi, come «vivere col naufragio». Si deve costantemente tener conto che si è alla deriva; da lungo tempo non è più questione di navigazione e di rotta, dello sbarco e del porto. Il naufragio ha perduto la propria azione-quadro. Ciò che deve essere detto è: la scienza non fornisce quello che i desideri e le pretese avevano tradotto in aspettative ad essa rivolte; ma quello che essa fornisce, non può essere essenzialmente superato e basta alle esigenze della conservazione della vita.

Nel 1880, di nuovo in una seduta dell'Accademia dedicata a

Leibniz, Du Bois-Reymond torna al paragone del naufragio, nella sua conferenza certo più famosa: I sette enigmi del mondo. Il quarto dei suoi enigmi dà modo di far vedere che la difficoltà di una spiegazione della «disposizione finalistica, apparentemente intenzionata, della natura» è sì grande, ma non «assolutamente trascendente». Con la teoria della selezione naturale Darwin avrebbe offerto la possibilità, perlomeno di aggirare l'ipotesi di un finalismo immanente della creazione organica. A questo punto l'oratore cita testualmente la sua precedente conferenza e, contro lo sgradito applauso che credeva di vedere l'immagine di una ragione naufragata, chiarisce che il suo problema era stato il grado di probabilità di quella spiegazione. «Che io avessi paragonato la teoria della selezione naturale a una tavola, nella quale un naufrago cerca salvezza, suscitò nel campo opposto tale soddisfazione, che qualcuno, rallegrandosi, nel ripetere il racconto fece della tavola una festuca». (2) Nel sarcastico linguaggio dell'oratore il campo opposto non è soltanto quello avversario.

La tavola è il massimo che si può pretendere dalla situazione di autopromozione immanente dell'uomo tramite la scienza, e la minimizzazione della festuca illustra bisogni più alti di quelli teoretici. Perciò Du Bois insiste sulla grande differenza tra la sua tavola e la festuca che gli è stata attribuita: «Chi si affida a una festuca va a fondo, una tavola comune ha salvato più di una vita umana...». In ogni caso — e certo così continuerà ad essere, finché una nave salvatrice resti inimmaginabile — «anche la quarta difficoltà non è, fino a prova contraria, trascendente, per quanto la seria e coscienziosa riflessione torni ad essere pur sempre esitante di fronte ad essa». Ma si potrà mai andar oltre la tavola? Su un tale problema neppure in una conferenza celebrativa c'è bisogno di dire qualcosa. La economia è quella dell'autoconservazione, non della navigazione in vista di approdi e porti, e tanto meno quella del riguardo a spettatori in solida posizione.

Nella storia della ricezione delle metafore c'è, tanto più vicino quanto più pregnante e differenziato è diventato il patrimonio immaginativo, il punto nel quale sembra generarsi uno stimolo estremo a trattare senza alcun riguardo il modello trovato e a sperimentare su di esso l'imbattibile procedura di un'inversione.

La metaforica del naufragio sembra essere sfuggita a un tale rovesciamento, anche se l'esame del naufrago e dei suoi tentativi di

trovare, dalla quasi-fine della propria navigazione, una specie di inizio alla Robinson della autoconservazione, sembra già far correre all'indietro il processo immaginativo. In senso stretto, un'inversione sarebbe data solo quando l'andare alla deriva senz'altra protezione che la tavola fosse lo stato iniziale, e quindi la costruzione della nave fosse l'esito dell'autoaffermazione risultante da questa situazione.

Nell'uso «esistenziale» del tropo, il cui punto di partenza è il già-sempre dell'essere imbarcati e poi il già-sempre dell'essere naufragati, quest'eventualità è inimmaginabile.

Ma la torsione dell'«accomodamento nautico» in navigabilità retrograda, in un ambiente costruttivista è certo la metafora quasi naturale. Nell'antitesi di due versioni della metaforica nautica di base Paul Lorenzen ha messo a confronto, nel 1965, la posizione del positivismo logico con la propria. (3) La questione dell'inizio metodico del pensiero umano sarebbe stata sottratta alla presa della ragione, da un lato dal prevalere della metodica assiomatica dopo la rimozione di Kant, dall'altro da un'ermeneutica orientata sulla filosofia del linguaggio. La nuova immediatezza della filosofia, che è di origine diltheyana, avrebbe bruscamente trasformato il principio che la conoscenza non può risalire dietro la vita, nell'altro principio: che anche col termine «vita» sarebbe inteso il dato di fatto della presenza di un insieme di presupposti che si manifesterebbe come modello linguistico del pensiero. Il positivismo logico ridurrebbe poi la questione al problema di come sia possibile fondare il linguaggio scientifico. Appunto a questa domanda risponderebbe «nel modo più chiaro un'immagine, secondo la quale la lingua con le sue regole sintattiche sarebbe una nave su cui noi ci troviamo — colla condizione che mai possiamo toccare un porto.

Tutte le riparazioni e i restauri della nave devono essere eseguiti in alto mare». Si tratta dell'«accomodamento nautico» a un livello di comfort maggiore di quello che poteva offrire la tavola. Ma, evidentemente, con tali difetti del sistema veicolare che strada facendo devono essere intrapresi riparazioni e ammodernamenti. Però l'impalcatura sintattica funziona, finché può essere mantenuta in condizioni di galleggiare e non occorre oppure non si è in grado di interrogare la memoria su quando e come è stata messa in esercizio.

È chiaro che Lorenzen si riferisce alla versione del paragone della

nave formulata da Otto Neurath per attaccare così la «finzione (di Carnap) di un linguaggio ideale costruito a partire da puri enunciati atomici». (4)

Non ci sarebbe alcun mezzo per porre all'inizio della conoscenza scientifica un linguaggio costituito da asserzioni protocollari definitivamente accertate. Anche se si potesse eliminare totalmente ogni metafisica, non si riuscirebbe a pervenire all'assenza di presupposti di un simile inizio assoluto. Le due riduzioni: quella della metafisica e quella dell'imprecisione del linguaggio, non sono legate una all'altra.

Questa situazione, Neurath la esprime nella metafora della nave: «Siamo come marinai che devono ricostruire la loro nave in mare aperto, che non possono mai smantellarla sulla terraferma e ricostruirla usando i migliori materiali.

Solo la metafisica può sparire senza lasciar tracce. Gli «agglomerati» imprecisi continuano bene o male ad essere materiali dell'imbarcazione». Se l'imprecisione viene ridotta in un punto, potrebbe ricomparire con maggior forza in un altro.

Questa è la posizione dalla quale Lorenzen si distacca con la sua variante estrema della metafora. La ammissione che noi non potremmo spontaneamente né adottare né abbandonare l'imbarcazione del linguaggio naturale, perché esso ci è già dato come presupposto determinante tutte le nostre possibilità — questa concessione non deciderebbe affatto il problema se siamo costretti a usare gli stessi strumenti anche per rendere possibile il compimento metodico dell'inizio postulato. Lorenzen resta nell'immagine, presentando il linguaggio naturale come «una nave che si trova in mare», senza pretendere che con ciò venga annullata la situazione di ogni interrogazione genetica sul da-dove e sul verso-dove. Come ci si debba immaginare questo intrecciarsi di predata e assenza di presupposti, lo illustra il rovesciamento della metafora del naufragio:

Se non c'è alcuna terraferma raggiungibile, la nave deve essere stata costruita già in alto mare; non da noi, ma dai nostri antenati. Questi dunque erano capaci di nuotare, e in qualche modo — forse con legno alla deriva — si saranno costruiti in un primo momento una zattera, migliorandola poi sempre di più, finché oggi questa zattera è diventata una nave così confortevole che non abbiamo più il coraggio di saltare in acqua e di cominciare ancora una volta daccapo.

Visibilmente la debolezza della metafora dilatata in paragone totale è che include delle istruzioni per argomentare contro l'abbandono della nave. Essa fa apparire tutt'altro che accettabile il rischio del saltar giù e del ricominciare partendo dallo status naturalis della natazione. Anche se si ritiene possibile e inevitabile il punto zero filosofico come sfida estrema in situazioni storiche, e si è magari capaci di condividere il fascino di distruzioni critiche nella posizione del come-se di una storia non accaduta, non si può d'altra parte sfuggire alla retorica che, anche contro l'intenzione del suo ardimentoso utilizzatore, è insita nella flessione data alla metafora. Essa rafforza l'inclinazione a ritrasformarsi, su quella confortevole nave, nello spettatore di coloro che hanno e vorrebbero infondere il coraggio di saltare in acqua e di cominciare ancora una volta daccapo — magari confidando di tornare alla nave intatta come riserva di una storia disprezzata.

Nel contesto del paragone, pensare l'inizio vuol dunque dire immaginare la condizione senza la nave appoggio del linguaggio naturale e, indipendentemente dalla sua solidità, ripercorrere in un esperimento ideale «le azioni con le quali, nuotando in mezzo al mare della vita, potremmo costruirci una zattera o magari una nave». La demiurgica nostalgia alla Robinson dell'età moderna si cela anche nell'arte del costruttivista, il quale abbandona la dimora e i beni avuti per fondare la propria vita sul puro nulla del salto fuori bordo.

La sua situazione di artificioso pericolo in mare non deriva dalla fragilità della nave, che è già uno stadio finale di lunghe costruzioni e ricostruzioni. Ma è chiaro che il mare contiene altro materiale rispetto a quello già impiegato nella costruzione. Da dove può venire, per far coraggio a chi ricomincia daccapo? Forse da precedenti naufragi?

Note

1 Emil Du Bois-Reymond, Darwin versus Galilei, Berlin, 1876,p. 23.

2 Über die Grenzen des Naturerkennens. Die sieben Welträtsel.Zwei Vorträge, Berlin, 1884, p. 79, ora in Vorträge über Philosophie und Gesellschaft, a cura di S.

Wollgast, Berlin, 1974 e Hamburg, s.d., pp. 169 s.; trad. it. I sette enigmi del mondo, Firenze, 1957, pp. 125 s.

3 Paul Lorenzen, Methodisches Denken, in «Ratio» VII (1965), pp. 1-13, poi in Methodisches Denken, Frankfurt, 1968, pp. 24-59.

4 O. Neurath, Protokollsätze, in «Erkenntnis», III (1932-1933), pp. 204-214, trad. it. parziale Asserzioni protocollari, in Mario Trinchero, Il Neopositivismo logico, Torino, 1978, pp. 128-129.

Capitolo 7

Sguardo su una teoria della inconcettualità

«A metaphoris autem abstinendum philosopho»

Berkeley, De motu, 3

Quando nel 1960 Erich Rothacker pubblicò nel suo «Archiv für Begriffsgeschichte» i Paradigmi per una metaforologia, pensava, come anche l'autore, ad una metodica sussidiaria per la Begriffsgeschichte («storia dei concetti»), che stava giusto prendendo slancio. Da allora nulla è cambiato della funzione della metaforologia, ma qualcosa della sua referenza; soprattutto perché la metafora va presa solo come un ristretto caso speciale di inconcettualità.

La metaforica non viene più considerata, prioritariamente, come sfera guida di concezioni teoretiche ancora esitanti, come ambito preliminare della formazione dei concetti, come espediente nella situazione non ancora consolidata degli idiomi specialistici. Al contrario, essa viene vista come modo autentico della comprensione di connessioni, che non può essere circoscritto al nucleo ristretto della «metafora assoluta». Peraltro anche questa era stata definita con la sua indisponibilità ad essere

«rimpiazzata da predicati reali» sullo stesso piano linguistico. Si potrebbe dire che la direzione dello sguardo si è invertita: non si riferisce più soprattutto alla costituzione di concettualità ma anche ai collegamenti col retroterra del mondo della vita in quanto sostegno motivazionale costante di ogni teoria — anche se non occorre che sia tenuto costantemente presente. Se già dobbiamo riconoscere che dalla scienza non possiamo aspettarci la verità, vogliamo almeno sapere per quale motivo volevamo sapere qualcosa il cui sapere va assieme alla delusione. In questo senso le metafore sono fossili guida di uno strato arcaico del processo della curiosità teoretica. Il fatto che non ci sia ritorno alla pienezza delle sue stimolazioni e attese di verità, di per sé non vuol dire che è anacronistico.

L'enigma della metafora non si spiega solo con l'insufficienza del

concetto.

Enigmatico infatti è il motivo per cui in generale le metafore vengono «sopportate».

La loro ricercatezza può rendere comprensibile perché esse nella retorica compaiono come «ornamento del discorso»; ma che vengano accettate anche in contesti oggettivi, non è una cosa che s'intenda da sé.

Infatti, in ognuno di tali contesti la metafora è anzitutto una fonte di disturbi. Se, con la fenomenologia, consideriamo la coscienza in quanto viene «modificata» da testi come una struttura di prestazioni intenzionali, ogni metafora ne mette in pericolo la concordanza normale.

Nel passaggio funzionale dal semplice avere di mira all'avveramento intuitivo, essa inserisce un elemento eterogeneo che rinvia ad un contesto diverso da quello attuale.

Ora, la coscienza discorsiva — cioè non solo puntuale — forse è già di per sé «riparazione» di un disturbo, il superamento di una disfunzione del sistema stimolo-reazione, così ben collaudato nella vita organica. In tal caso solo l'elaborazione sintetica di molteplicità di stimoli in «oggetti» — come complessi definibili non solo mediante segni ma mediante proprietà — avrebbe permesso un comportamento adeguato. Riparare alle proprie dissonanze, riuscire ogni volta alla consonanza dei dati come dati di una esperienza, resta la prestazione costitutiva della coscienza, che la assicura di star seguendo la realtà e non illusioni.

Ma la metafora, per dirla con Husserl, è anzitutto «dissonanza». Questa sarebbe mortale per la coscienza consegnata alla cura della propria identità. La coscienza deve essere l'organo continuamente efficace della restituzione di sé. Essa segue, anche e proprio rispetto alla metafora, la regola formulata da Husserl: «L'anomalia come cesura dell'unità originariamente concordante del fenomeno viene inclusa in una normalità superiore». Solo sotto la spinta della costrizione a riparare la consistenza minacciata, l'elemento sulle prime distruttivo diventa metafora. Esso viene integrato nell'intenzionalità con lo stratagemma di una reinterpretazione.

Dichiarare l'esotico corpo estraneo «semplice metafora», è un atto di autoaffermazione: il disturbo viene qualificato come sussidio. Nell'esperienza a ciò corrisponde la necessità di includere come

appartenente al sistema causale complessivo anche l'incidente più inaspettato, al limite del presunto «miracolo».

Per seguire l'assai strapazzato esempio di Quintiliano: quando l'intenzione diretta ad un prato, inaspettatamente e al di fuori del campo delle attese tipiche salta al predicato che questo prato ride: «pratum ridet», — si tratta di un incidente nel piano fluire dell'informazione. Sembra che con la prestazione del testo sia finita; finché si presenta la «scusa» che nessun allineamento degli attesi predicati reali potrebbe mai, a proposito di un prato, dare l'informazione celata in quella sola espressione del suo ridere. In qualsiasi linguaggio descrittivo essa sarebbe fuori posto. Ma sarebbe anche sbagliato affermare che si tratta già di poesia in nuce, per quanto numerosi possano essere i poeti che hanno fatto ridere anche i prati.

La metafora fissa ciò che, da un punto di vista oggettivo, non rientra tra le proprietà di un prato, ma che non è neppure l'aggiunta soggettivo-fantastica di un osservatore che solo per se stesso riuscirebbe a vedere nella superficie di un prato il profilo di un volto umano (un gioco tipico quando si visita una grotta stalagmitica). La metafora compie questa prestazione assegnando il prato all'inventario di una Lebenswelt degli uomini nella quale non soltanto parole e segni ma anche le stesse cose hanno «significati» — dei quali il prototipo antropogenetico forse è il volto umano, col suo incomparabile significato situazionale. La metafora per questo senso della metafora l'ha data Montaigne: «le visage du monde».

Una delle ricostruzioni più travagliate del linguaggio teoretico fu di ritrovare ciò che viene indicato dal termine «paesaggio». La metafora reclama una originarietà nella quale hanno le loro radici non solo le province private e oziose della nostra esperienza, i mondi dei promeneurs e dei poeti, ma anche i punti di vista preparati ed estraniati in idiomi specialistici dell'atteggiamento teoretico. Nel quale, per il prato di Quintiliano non c'è più niente da ridere. Resta però questo fatto: ciò che per noi significa ridere, non solo è stato una volta «traslato» al prato, ma anche in questo significato di «ridere» venne arricchito e «avverato» grazie alla circostanza che poteva tornare nel mondo della vita. Nel mondo della vita devono essere sempre già esistiti rapporti di retrotrasferimento dell'intuizione, affinché potesse essere sopportata la sollecitazione eccessiva cui la metafora sottopone

la coscienza.

Anche per questo motivo è valido il principio di Wittgenstein del 1929: «Un buon paragone ristora l'intelletto». Ristorare qui è già una metafora, antitetica all'esaurimento pure metaforico: la similitudine fa vedere di più di quanto già si trova in ciò per cui essa viene scelta. Si tratta di un caso ermeneutico esemplare, ma in direzione inversa: non è l'interpretazione ad arricchire il testo al di là di ciò che l'autore vi ha messo consapevolmente, ma il riferimento estraneo confluisce imprevedibile nella produttività testuale. L'imprecisione della metafora, che nel rigoroso autoaffinarsi del linguaggio teoretico è divenuta spregevole, corri sponde in altro modo all'estrema astrattezza, tanto spesso imponente, di concetti come «essere», «storia», «mondo», che non hanno smesso di farci impressione. Però la metafora conserva la ricchezza della propria origine, che l'astrazione deve rinnegare.

Quanto più ci allontaniamo dalla breve distanza dell'intenzionalità avverabile e ci riferiamo ad orizzonti totali, che la nostra esperienza non può più misurare e delimitare, tanto più impressionante si fa l'utilizzazione delle metafore; la «metafora assoluta» è a questo riguardo un valore limite. «Nero sta il bosco e tace» è un altro caso del «prato ridente». Solo che nel caso del bosco ci è linguisticamente più familiare il fenomeno per cui, una volta entrativi, vediamo gli alberi ma non il bosco stesso. In esso c'è dunque un «salto» della nostra intuizione. A questo riguardo il mondo è una foresta di cui non possiamo accorgerci in altro modo che stando in essa — «in hac silva piena», dice Marsilio Ficino —, e che per via degli alberi non riusciamo a vedere. Le metafore assolute che sono state trovate per il mondo si scompongono tanto poco in proprietà e caratteristiche definibili quanto questo bosco in ultima istanza si disaggrega in alberi. Tuttavia è nella foresta che, secondo la similitudine di Cartesio, ci si perde e si è costretti a decidere per la «morale par provision» — in quanto di questa foresta non abbiamo una veduta panoramica (anche se secondo il programma di Cartesio la possiamo avere).

Possa pure il mondo essere tutto ciò che accade, dando così ragione alla definizione antica come *series rerum*; un cartesiano con la sua pretesa di chiarezza e distinzione non potrebbe mai accontentarsene. Ma soprattutto, di tutto quello che si può enunciare sul

mondo, e per quanto inconfutabile possa essere, ciò sarebbe pressappoco la cosa meno interessante, sia per il cosmologo che per il teologo, ed anche per chi ne ha abbastanza del loro interpretare il mondo e vorrebbe passare alla sua trasformazione. Che il mondo sia il libro nel quale si può leggere o nel quale, dopo le ardue fatiche della decifrazione, alla fine si leggerebbe, è una aspettativa metaforica sul tipo di esperienza. L'atteggiamento che storicamente abbiamo assunto, nel mondo della vita, di fronte a e al di sotto di ogni teoria, senza di essa sarebbe inimmaginabile. E la dobbiamo tenere sotto una costante osservazione retrospettiva già per il motivo che essa ci permette di capire come l'utilità del mondo mediata dallo strumento della scienza sia un senso direzionale secondario dell'atteggiamento teoretico. Atavistico è l'entusiasmo col quale vengono accolti stati di cose che sembrano restituire alla natura qualcosa da «decifrare», o che sembrano perfino introdurre nello stesso processo naturale il rapporto trascritto e lettore.

Il «libro della natura» appunto non è solo un oggetto nelle documentazioni della topica. È anche un orientamento per domande di ritorno dallo status fat tuale dell'atteggiamento teoretico di fronte al mondo alle donazioni di senso del mondo della vita (Lebenswelt) che ne stanno alla base. Porre queste domande col proposito di rinnovare la posizione del lettore del libro del mondo, sarebbe un patente romanticismo. Si tratta solo di sospendere il presente come quell'ovvietà che ai contemporanei sembrerà sempre l'ultima parola che si poteva dire sull'argomento.

Anche di sospendere attese di senso dalla specificità ormai solo metaforicamente sicura, la cui non creduta irrealizzabilità già predelinea le delusioni.

Si sente che in tutte le metafore c'è una suggestività che le rende una componente privilegiata della retorica come produzione di consenso in caso di non raggiunta o irraggiungibile univocità. Il processo del conoscere è calcolato sulle perdite. Definire il tempo come ciò che si misura con un orologio sembra ben fondato, ed è assai pragmatico relativamente allo scopo di evitare controversie. Ma era questo che avevamo meritato, da quando cominciammo a chiedere cos'è il tempo?

Il fatto che il tempo non sia un concetto discorsivo torna utile al

gesto di ripulsa che permette a Kant di farne, passando per il tempo assoluto di Newton, la forma a priori del senso interno. Ma quando nella «Confutazione dell'idealismo» della seconda edizione della Critica della ragion pura Kant utilizza argomentativamente le determinazioni apriori del tempo, risulta del tutto chiaro che anche in lui alla base dell'intuizione del tempo sta, ineliminabile, la metaforica dello spazio. È possibile che ciò dipenda dalla struttura del cervello, nel quale le prestazioni della rappresentazione spaziale sembrano essere geneticamente più antiche di quelle della rappresentazione del tempo.

Ma poi: anche l'idea del *fluxus temporis*, dello scorrere del tempo, sarebbe una metaforica necessaria?

Il fatto che la metafora assoluta del fluire valga sia per la coscienza che per la costituzione del tempo, è il filo conduttore sulla scorta del quale la fenomenologia dichiara il tempo la struttura originaria della coscienza? Il principio della persistenza della sostanza, applicato a questa figurazione, rende lecito il passo avanti compiuto da Otto Liebmann: immaginare l'Io come «la riva tranquilla, o piuttosto l'isola ferma lungo e attorno alla quale scorre il fiume dell'accadere, il *fluxus temporis*»?

Infine va ricordato — da un punto di vista storico — che in Francesco Bacone la metafora della corrente del tempo ha trovato la propria flessione distruttiva contro la promessa che la verità sarà figlia del tempo: Bacone fa arrivare, trasportato su questa corrente, al nostro fattuale punto d'osservazione solo ciò che era stato abbastanza leggero per non sprofondare nel fiume — l'evidenza metaforica del fallimento della tradizione nei riguardi del peso della verità.

Sul portale dell'osservatorio di Camille Flammarion a Juvisy si trova la scritta: «Ad veritatem per scientiam». Difficilmente oggi la si metterebbe sul portale di un'università o di un'istituzione scientifica.

Perché? Palesemente il motto presuppone che la verità alla quale si deve arrivare non è identica alla scienza attraverso la quale ci si dovrebbe arrivare. È una differenza riguardo alla quale le nostre aspettative devono essere definite straordinariamente vaghe e sfocate, quasi confuse, nonostante tutte le precisazioni nel mondo delle scienze. In altri termini: non sappiamo più esattamente per quale motivo abbiamo dato inizio a questa grande, imponente impresa della scienza — a prescindere da tutto ciò che essa fornisce per mantenere in vita il

nostro mondo, e che per esso la rende insostituibile. Evidentemente quella verità è qualcosa che, nella lingua della scienza attraverso la quale essa sarebbe raggiungibile, non può più venir detta e che certo non è mai stata detta.

Dal punto di vista della tematica del mondo della vita la metafora, e per di più nella sua forma ristretta che la retorica definisce con precisione, è qualcosa di tardo e di derivato. Perciò una metaforologia che non si limiti alla prestazione della metafora per la formazione dei concetti ma la prenda come filo conduttore in vista del mondo della vita, non se la caverà senza inserirsi nel più vasto orizzonte di una teoria della inconcettualità. La possibilità di parlare del «prato ridente» è suggestione poetica solo perché l'evidenza estetica si rifà alla circostanza che tutti l'avrebbero visto senza poterlo dire. La condizione d'esilio della metafora in un mondo determinato dall'esperienza disciplinata, diventa tangibile nel disagio che provoca tutto ciò che non corrisponde allo standard di un linguaggio che tende all'univocità oggettiva, — a meno che non si qualifichi nella tendenza opposta come «estetico». Questo attributo concede l'ultima, e perciò totalmente disinibitoria licenza d'ambiguità.

Sotto il titolo di inconcettualità ci si deve aspettare, come minimo, che anche la classe dell'ineffabile non è vuota. Il Tractatus di Wittgenstein comincia con la proposizione:

«Il mondo è tutto ciò che accade» e finisce con un divieto riguardo a ciò che non accade o di cui non si può asserire univocamente che accada: «Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere». Si tratta però del divieto di una confusione: tra l'indicibile e il dicibile. Infatti tutto ciò che accade ha un grado univoco di disponibilità linguistica, la cui ampiezza comunque non coincide con ciò di cui si può fare esperienza. In caso contrario non ci sarebbe, immediatamente prima del divieto conclusivo, l'affermazione: «Vi è davvero dell'ineffabile. Esso mostra sé, è il mistico». Si tratta dell'accertamento marginale di un relitto che, non ricadendo sotto la definizione di realtà, è come senza patria. Esso condivide questa esoticità con il «senso del mondo», che deve trovarsi al di fuori del mondo, e perfino con la definizione del mistico, il quale, in contrasto a come il mondo è, viene localizzato nel fatto che esso è.

La posizione antitetica è stata formulata da uno dei pochi poeti

moderni dei quali si può dire senza esagerare che sono stati anche pensatori significativi, Paul Valéry nel «Mon Faust»: «Ce qui n'est pas ineffable n'a aucune importance». In ogni caso anche Wittgenstein ammette che, anche quando si riuscisse a dare risposta a tutte le possibili domande su ciò che accade, «i nostri problemi vitali» non sarebbero «ancora neppure toccati». Tra il mondo della vita e il mondo degli stati di cose teoretici, potrebbe allora non esserci un nesso fondativo. Dopo che tutte le domande della scienza hanno avuto risposta, la situazione è singolarmente quella della proposizione:

«Certo allora non resta più domanda alcuna; e appunto questa è la risposta». Il filosofo, dirà più tardi "Wittgenstein nelle Ricerche filosofiche, tratta una domanda come una malattia.

I valori-limite della dicibilità e dell'ineffabilità hanno un'apertura maggiore di quelli della determinatezza definitoria e del tracciato immaginativo. Non è l'esistenza di correlati d'asserita assenza di linguaggio ad essere descrittivamente in discussione ma lo sforzo, che fa parte della storia della nostra coscienza, di esporre linguisticamente l'ineffabilità stessa. Questo tema l'ho descritto sulla scorta del paradigma della «metafora esplosiva», che fa la sua comparsa nella tradizione della via negationis della mistica, cioè in quelle autoesposizioni dell'imbarazzo elementare di ogni teologia: dover parlare continuamente di Dio senza potersi ritenere capaci di dire qualcosa su di lui. Niccolò Cusano ne ha fatto un mezzo speculativo per l'esposizione della sua coincidentia oppositorum. Così egli inventò la metafora esplosiva del cerchio il cui raggio diventa infinito; di conseguenza la curvatura della circonferenza diventa infinitamente piccola, cosicché linea dell'arco e retta coincidono.

Un'intenzionalità dell'intuizione viene tesa oltre il suo limite per esprimere in essa stessa la sua vanità, per realizzare nell'anticipazione anche la revoca della violazione.

Può sorprendere che per questo modello enunciativo nettamente medioevale si trovino ancora esempi moderni. In uno dei suoi frammenti di diario Georg Simmel ha chiarito un determinato aspetto della moderna coscienza storica variando in metafora esplosiva il concetto nietzscheano dell'eterno ritorno dell'uguale: Il processo cosmico mi sembra come il girare di un'enorme ruota, proprio com'è la premessa dell'eterno ritorno. Ma non con lo stesso effetto, cioè che in

un qualche momento l'identico si ripeta realmente, poiché la ruota ha un raggio infinitamente grande. E solo dopo che è trascorso un tempo infinito, quindi mai, lo stesso può tornare ancora allo stesso posto — e tuttavia è una ruota che gira e che, secondo la propria idea, tende all'esaurimento della molteplicità qualitativa, senza mai esaurirla realmente.

Non si avverte più nulla della «triste necessità» delle metafore della quale poteva parlare l'illuminista.

Anche un atto disperato dello sforzo di dire qualcosa di finora non detto e ritenuto indicibile — non l'enunciato su un dato di fatto, ma sulla totalità dei dati di fatto — può essere un acquisto incomparabile, che l'autore forse ha considerato sotto l'imperativo del silenzio, per quanto anche nei suoi testi pubblicati non gli siano estranee formulazioni paradossali per l'ambiguità della «vita». C'è appunto questa zona di confine della lingua dove il mettere per iscritto sarebbe imbarazzo e vergogna di fronte al pubblico, senza però che venga ritirata la pretesa di aver percepito qualcosa. Naturalmente, una filosofia che scopre il tema «vita» doveva rifare le precoci esperienze linguistiche di Eraclito.

In questo contesto il valore limite del mistico è solo un promemoria per il dato di fatto che inconcettualità non coincide con visibilità. Non è vero che il mito sarebbe stato la patria della visione prima dell'odissea dell'astrazione. Il principio mitico che tutto sarebbe circondato e deriverebbe dall'oceano, non è in definitiva più visibile del principio che tutto sarebbe sorto dall'acqua. Ambedue hanno le loro difficoltà, se si vogliono realizzare come istruzioni alla nostra facoltà immaginativa. Ciò nonostante, questa «traduzione» di Talete è così ricca di conseguenze perché qui fa la sua comparsa un enunciato che vuol essere preso come risposta ad una domanda. Questo carattere è largamente estraneo al mito, anche se all'illuminismo sarebbe piaciuto vederlo come complesso di risposte ingenua a domande che erano già le stesse, e delle quali frattanto, e con successo incomparabile, si era presa cura la scienza.

Per sfuggire almeno qui alle insidie della teoria dei miti cercherò di esaminare più da vicino un enunciato di qualità mitica tra i più ricchi di conseguenze che siano mai stati formulati, quello dell'Apocalisse di Giovanni: «Il diavolo non ha molto tempo».

Poiché sappiamo quali effetti, su emigranti risvegliati, ha avuto questo enunciato, fino alle soglie del presente, come ha descritto Ernst Benz, di primo acchito si vorrà attribuire questa sua efficacia alla evidenza intuitiva di enunciati mitici. Ma questa ipotesi non regge alla verifica. Può darsi che l'autore apocalittico-visionario avesse un'immagine dell'aspetto del diavolo; il lettore se la deve cercare da un'altra parte, per esempio nelle sue esperienze con una pittura che è di un millennio più tarda. Ma ciò che per i contemporanei poteva significare apprendere che il diavolo non ha molto tempo, sfugge completamente all'intuizione. Tempo, quale tempo?

Quello dell'orologio, del calendario, della storia? Più o meno tempo in rapporto a cosa? È sorprendente quanto poca sia la documentazione che l'esegeta ha prodotto a questo proposito per riempire il vuoto immaginativo. Ciò nonostante, quell'asserto è ben poco legato alle condizioni culturali della propria origine: si potrebbe tradurlo con un altro nome in qualsiasi lingua. Nello stesso tempo si nota in questo enunciato che esso doveva cambiare il sentimento del mondo.

Esso allarma per via indiretta, perché non batte per l'uomo la solita solfa: che egli avrebbe poco tempo; ma lo dice di un altro, dal quale ci si può aspettare che impieghi tutte le sue forze per utilizzare il tempo che gli resta e non lasciarlo agli altri. Si tratta di un mito in una frase che non mette in circolazione nemmeno la nostra immaginazione ed è invece solo una formula per qualcosa che non si sarebbe potuto esprimere concettualmente: la potenza risoluta al male degli uomini sta a sua volta sotto la pressione del tempo. Il seguito lo ha formulato l'evangelista Luca come visione del tempo scaduto, di nuovo in un mito in una frase: «Vidi Satana cadere dal cielo come un fulmine».

Al servizio della Begriffsgeschichte, la metaforologia ha registrato e descritto le difficoltà che compaiono nel campo antistante alla formazione dei concetti e nell'alone che circonda il nocciolo duro della determinatezza chiara e distinta, anche in definitiva anomalità rispetto a questo. Ma la fenomenologia storica deve occuparsi anche delle forme degenerative che, dopo il discorso preso alla lettera, si affacciano come imbarazzo di fronte alla pretesa del realismo. La cristologia teologica, sganciandosi da docetismi di ogni tipo, ha inventato conseguenze del realismo che fino allora — nell'uso dei miti e

delle loro allegoresi, delle epifanie e delle metamorfosi dell'indeterminatezza arbitraria della loro serietà — erano sconosciute o perlomeno non erano rigorosamente formulabili. Il realismo dell'incarnazione si scostò indignato dalla pretesa gnostica che Dio, nella sua epifania storica, avrebbe solo attraversato la natura umana, come l'acqua scorre lungo un tubo. Lo sfondo di un uso non vincolante di mitologemi costrinse a fissare dogmaticamente un rigorismo della definitività per l'unione salvifica uomo-Dio. Ma già le arti esegetiche della moltiplicazione del senso della Scrittura hanno stemperato questo realismo, e la metafora è la forma linguistica con la quale vengono eluse le sue rigorose richieste.

Chi non vuol esaminare i sintomi della crisi del declinante Medioevo nella crescente metaforizzazione della dogmatica teologica, può studiare questo modo di evitare le difficoltà nel ripetersi della metaforizzazione nel nostro secolo, dopo la fase delle pretese eccessive poste dalla teologia dialettica. In buona parte la demitizzazione non è altro che rimetaforizzazione: il kerygma puntuale irraggia su un alone di forme linguistiche che ora non occorre più prendere alla lettera.

Il realismo dogmatico aveva «compreso» cosa volesse dire la resurrezione; come metafora assoluta per la certezza della salvezza, si tratta di qualcosa della quale si può dire che è meglio che resti incompresa.

Una simile riconduzione all'indeterminatezza è senz'altro una delle peculiarità dei testi sacri, i quali sopravvivono col resistere a una banale letterarietà, dato che ad essi si attribuisce qualcosa senza mai far la prova di cosa potrebbe essere. La riconduzione dei linguaggi ecclesiastici alla lingua di ogni giorno consegna ogni testo, inerme, all'interrogabilità. Per non dimostrarlo col latino, chiedo cosa sarebbe dei corali di Paul Gerhardt se li si volesse consegnare alla traduzione dal tedesco in tedesco. Da ciò non li preserva il contenuto sacro, ma l'arte.

La metafora può dunque essere anche una forma tardiva. Nella storia della scienza un esempio pregnante è la perdita di realtà del molecolarismo nel diciannovesimo secolo. Fin da Laplace esso aveva ubbidito all'aspettativa che la microstruttura della materia si sarebbe dimostrata una ripetizione della macrostruttura dell'universo e quindi un

campo di applicazione della dinamica newtoniana. Il molecolarismo sorge in un momento in cui non c'è alcuna prospettiva di risolvere empiricamente il problema della microstruttura della materia; è l'espressione dell'economica ipotesi che il sistema solare rappresenti il principio struttivo più semplice di tutti i sistemi fisici. Quest'ipotesi si era già dimostrata una proiezione efficace ed empiricamente verificabile nell'altra direzione — un «comparativo copernicano» —, per spiegare la super-struttura dei sistemi cosmici del tipo della Via Lattea. Grazie a questa circostanza l'identico procedimento per il subuniverso del definitivamente invisibile sembrò essere l'esecuzione di un principio unitario del cosmo. L'analogia è il realismo della metafora.

La distruzione di questo realismo dei sistemi solari a livello molecolare fu opera innanzitutto del positivismo e della sua riduzione di tutti i problemi fisici a questioni di analisi pura secondo il modello della meccanica razionale di Eulero e Lagrange; e poi, assurdamente, della liberalità di Maxwell nel rendere disponibile al comprendere — in occasione dell'interpretazione delle «linee di forza» di Faraday — ogni sorta di paragone fisico. Questa fu la conseguenza che eglitrasse dal riconoscimento che la richiesta dei positivisti — per cui un enunciato scientifico non dovrebbe contenere altro che equazioni differenziali e che la realtà stessa sarebbe una struttura matematica — non sarebbe giunta più vicina alla realtà dei sistemi newtoniani dei molecolaristi. Si tratterebbe non di teorie antitetiche, ma di alternanti occupazioni del luogo della Scientific Metaphor. Il pensiero umano potrebbe muoversi nella sfera della pura positività solo grazie a intermediari, in ogni caso non potrebbe venire appagato senza impiegare una metafora per il simbolismo del calcolo.

Senza dubbio, questa tecnica era dominata dal principio di ragione insufficiente.

Così, di nuovo Wittgenstein, definirà la filosofia come il privilegiamento di paragoni, senza ragion sufficiente per la loro scelta. Sul «privilegiamento di certi paragoni» poggerebbe una parte molto maggiore di quanto si creda dei contrasti tra gli uomini.

Sembra plausibile l'obiezione che la metaforologia, e più ancora una teoria della inconcettualità, avrebbe a che fare con decisioni irrazionali, che riducono l'uomo all'asino di Buridano. Ma se anche

fosse così, non sarebbe essa a generare questa situazione; la descriverebbe soltanto. Ma in quanto risale alla sua genesi e la analizza in riferimento ad uno stato di bisogno, vien prodotto un effetto che vorrei definire razionalizzazione della carenza. Essa consiste nel completare la considerazione di ciò che dobbiamo fare come avveramento dell'intenzionalità della coscienza, con la considerazione, più antropologica, di ciò che siamo in grado di fare quanto ad avveramenti.

In un frammento, pubblicato per la prima volta nel 1959 da H. Sembdner, Kleist ha proposto di suddividere gli uomini in due classi: «quelli che s'intendono per mezzo di metafore e 2) quelli che s'intendono per mezzo di formule». Quelli che s'intendono per mezzo di entrambe sarebbero troppo pochi per farne una classe. Sembra che in questa tipologia si celi una alternativa. Ma di fatto noi non possiamo ripiegare su una metafora dove sono possibili formule. Possiamo permetterci la sovrabbondanza di metafore prodotta dalla nostra retorica solo perché il rendimento delle formule definisce il nostro margine d'azione per ciò che eccede la nuda assicurazione dell'esistenza, e quindi anche per ciò che le metafore ci offrono come superamento della convenzionalità delle formule. Le formule garantiscono innanzitutto il collegamento degli stati iniziali di processi con stati finali qualunque, senza presupporre oggettività empirica per il campo intermedio oppure per la totalità.

Inconcettualità vuole più che la «forma» di processi o stati, vuole la loro «figura».

Ma sarebbe una leggerezza scorgervi l'offerta di una decisione tra evidenza intuitiva e astrazione. Proprio rispetto all'intuizione sussistono qui relazioni complesse e spesso a contromarcia.

Ciò che collega concetto e simbolo è la loro indifferenza per la presenza di quanto essi guidano a rappresentare. Mentre il concetto tende potenzialmente all'intuizione e da essa continua a dipendere, il simbolo, nella direzione inversa, si distacca da ciò che esso rappresenta. Può essere che la facoltà simbolica sia sorta dall'incapacità di imitare, come suppone Freud; o dalla magia, col suo bisogno tecnico di disporre, manipolando una scheggia qualunque di una realtà, su questa realtà stessa e in toto; o dalla predisposizione al riflesso condizionato, nel quale una circostanza concomitante dello stimolo reale assume e

mantiene la funzione dello stimolo stesso. La cosa decisiva è che quest'organo elementare del rapporto col mondo rende possibile l'allontanamento dalla percezione e dalla presentificazione, come libera disponibilità su ciò che non è presente. È l'operabilità del simbolo a distinguerlo tanto dalla rappresentazione quanto dalla copia: la bandiera non solo rappresenta lo stato che si è scelto quella sequenza di colori; in contrasto con questo, può essere catturata o disonorata, esposta nella posizione del lutto o della vittoria sportiva, profanata per certi scopi e onorata per altri.

Solo tardi questa facoltà di unire l'eterogeneo ha fatto capire quanto accade nel conoscere umano, e che questo non sottostà alla plausibile, ma poi contraddittoria evidenza del motto «simile con simile». Può darsi che la descrizione eraclitea del pensiero come fuoco sia stata la prima metafora assoluta della filosofia, non solo perché per lui il fuoco era l'elemento divino, ma anche perché esso ha la proprietà di accogliere continuamente cose estranee e di assimilarle. L'atomismo ha frainteso questo pensiero nel senso che la forma degli atomi del fuoco sarebbe la sfera, che contiene in sé tutte le altre forme degli atomi e quindi rappresenterebbe nel modo più preciso le proprietà dell'anima: muovere e conoscere. Solo il concetto di simbolo — il cui modello è il concetto di sintomo della medicina antica — permette di afferrare ciò che accade nella percezione e nella conoscenza. Le qualità sensibili secondarie imitano tanto poco ciò che come tale nella cosa non c'è, quanto i sintomi esterni imitano le malattie interne; la prestazione di ambedue è resa possibile dalla costanza della loro associazione con ciò che essi indicano.

Associandosi ad una materia rara il denaro cercò di rendere presente il valore, con la cui rappresentazione deve essere però collegato solo in una maniera affidabile, ad esempio attraverso la garanzia statale della sua accettabilità. Ma il simbolo è impotente a comunicare qualcosa sul proprio oggetto di riferimento.

Per questo sta per il non imitabile, senza aiutare ad attingerlo. Esso salvaguarda la distanza, per costituire tra soggetto e oggetto una sfera di correlati non oggettuali del pensiero, la sfera di ciò che è rappresentabile simbolicamente. Si tratta della possibilità dell'efficacia della mera idea, dell'idea come insieme di possibilità, quale è l'idea del

valore.

Oppure l'idea dell'«essere». Comprendiamo realmente cosa s'intendeva con la domanda fondamentale ontologica di Heidegger sul «senso dell'essere»? Come in ogni altra domanda sul «senso», anche in questo caso procediamo avvalendoci dell'espedito di una sostituzione. Ad esempio, quando poniamo la domanda sul senso della storia sostituiamo inavvertitamente il richiesto con qualcos'altro, attribuendo al corso della storia uno scopo e collocandolo in uno stadio finale del processo storico che giustifica tutto quanto è successo prima. Nella domanda sul senso dell'essere questo non va, poiché è chiaro che il richiesto non è soggetto ad alcun mutamento, per lo meno per tutto il tempo che non c'è ancora la «storia dell'essere». Qui lo stratagemma che soccorre è l'affermazione che non abbiamo bisogno di rispondere a questa domanda cominciando a prendere visione del suo oggetto. Invece possederemmo già questa risposta, non consisterebbe anzi in nient'altro che nel possesso di questa risposta. Sarebbe un'ulteriore intensificazione dell'anamnesi platonica, con la differenza che questo possesso non si manifesta in concetti ma nella struttura della coscienza stessa e nel comportamento che in questa struttura è fondato. La nuova versione della domanda sull'essere evita la via dell'anamnesi platonica attraverso il concetto, in quanto fa della comprensione dell'essere l'essenza dell'esserci, senza dover dire qual è la sua forma «logica».

Inconcettualità in questo caso è che veniamo a sapere perfettamente di che tipo non è la comprensione dell'essere.

Allora la risposta alla domanda sull'essere può essere vista come il carattere primario dei nostri comportamenti, come la totalità delle loro implicazioni e della loro implicazione. Perciò l'essere dell'esserci è la cura, l'implicazione della cura il tempo, l'implicazione del tempo l'essere. Una risposta simile non si riferisce a nessuno degli oggetti che conosciamo, neppure alla loro totalità in quanto un mondo come quello nel quale viviamo. Che l'esserci sia essere-nel-mondo, significa appunto che il mondo di questo essere-in non consiste di «oggetti», ma anche che non può venir compreso in metafore.

Occorre ancora solo una piccola teoria aggiuntiva per renderci comprensibile il motivo in forza del quale questo possesso potè restarci celato così a lungo e con così fatali conseguenze. Si tratta del teorema

aggiuntivo dell'inautenticità della nostra esistenza; in Heidegger esso solo più tardi si è trasformato in componente del suo progetto di una storia dell'essere, che voleva comprendere ciò che prima era stato chiamato inautenticità come episodio del nascondimento dell'essere, meglio: del suo celarsi. Il quale, in quanto fatticità storica, ha conseguenze peggiori della autenticità mancata. Esso ha trasformato in *fatum* la cecità della ragione scientifica per l'origine della propria possibilità in un rapporto col mondo.

Tra la sua domanda sull'essere e la scientificità positiva Heidegger ha posto un'inimicizia che sarebbe ancora più abissale di quella tra intuizione e concetto, tra metafora e formula. Però anche per questo rapporto vale ciò che le inclinazioni classificatorie in questo campo non possono trascurare: che la domanda sul «senso dell'essere» ci può toccare o addirittura occupare solo perché la domanda sulle condizioni dell'esserci non ne viene decisa, e neppure influenzata.

Lo stratagemma di assumere la risposta alla domanda sull'essere come sempre già data, in un primo momento aveva presupposto un agganciamento tra l'esserci e ciò di cui esso chiede. Ne risulta un accoppiamento di esserci ed essere, sussistente per tutta la durata e la profondità della vita, che è così costitutivamente non oggettuale che il primo potè assumere il tipo del simbolo per il secondo, o meglio il tipo della fondazione di ogni simbolo. Ciò che ho chiamato, come schema del nesso metodico di analitica dell'esserci e ontologia, «implicazione», è al tempo stesso una proibizione della metafora, anche della metafora assoluta.

Metaforicamente non si può «raffigurare» nulla, se tutti i comportamenti elementari verso il mondo hanno la loro originaria integralità nella cura, il cui senso ontologico sta nella temporalità, mentre quest'ultima verosimilmente è l'orizzonte dispiegato di una radicalità estrema, la cui denominazione è intercambiabile a piacere. Per essa valeva la stretta~proibizione delle metafore; il linguaggio della storia dell'«essere» dimostra che non poteva essere mantenuto.

Un verdetto metaforico vale anche per ciò che viene indicato col termine «libertà».

Poiché la possiamo conoscere solo «come presupposto necessario della ragione», dice Kant, la libertà è un'idea. Non solo non c'è un'esperienza della realtà della libertà ma, rispetto alla sua idea, non c'è

neppure una possibile rappresentazione. Per quest'idea soltanto Kant contesta esplicitamente la possibilità della simbolizzazione (nel senso in cui egli usa il concetto di simbolo, molto prossimo a quello di metaforica assoluta), «poiché ad essa stessa non può mai essere attribuito un esempio secondo una qualche analogia». Ma in Kant stesso si può riconoscere il pericolo di una metaforica assoluta per l'idea di libertà e, sulla scorta dell'introduzione del concetto trascendentale di azione, coglierlo nelle sue gravi, necessariamente fuorvianti conseguenze.

Quest'introduzione suggerisce di prendere per libertà tutto ciò che può essere raffigurato come azione trascendentale dell'intelletto.

Kant ha esposto la sintesi dell'appercezione trascendentale come procedura dell'intelletto, le categorie come la sua regolazione in ultima istanza. Se si considera il concetto di azione della teoria della ragion pratica, ciò può già, oppure può ancora venir chiamato «azione»? La teoria della ragion pratica può e deve presupporre l'identità di un soggetto, il quale è la condizione di ogni possibile responsabilità e imputabilità; la teoria della ragione teoretica non lo può, essa fa vedere proprio l'identità del soggetto in statu nascendi. L'intelletto non è il soggetto che nelle sue azioni si avvale di una tecnica; non è altro che l'insieme di questo procedimento regolato. Se si prende alla lettera la separazione linguistica del soggetto da tali azioni, tutta la critica della ragione, non solo di quella pratica (che come tale naturalmente è anche teoretica), diventa pratica. Se poi tutto è pratico e più niente è teoretico, tutti sono tranquillizzati e nessuno ha imparato qualcosa.

Per la comprensione della libertà come causa condizionante della moralità, non si è guadagnato nulla coll'apprendere che «già» la sintesi delle rappresentazioni sarebbe un'operazione dell'intelletto. Questo equivoco è però più antico di quanto credano i suoi recenti inventori; c'è già nell'assai ammirata interpretazione kantiana di Simmel e, ad essa conseguente, nel tentativo della sua filosofia della storia di ricavarne qual cosa contro lo storicismo deterministico. Allora l'uomo «farebbe» la propria storia in libertà o in più libertà, perché la sintesi delle sue rappresentazioni sarebbe «operazione» del suo intelletto. Ma è solo l'inganno di una metafora assoluta, che venne presa alla lettera.